Icoane ale
FOTOGRAFIE
SECOLUL XX
Icoane ale
FOTOCRAFIE
SECOLUL XX
Editat de Peter Stepan
Cu contribuții de către:
Erika Billeter, AD Coleman, Klaus Honnef, Reinhold Misselbeck, Herbert Molderings, Ulrich Pohlmann, Anne WTucker și Peter Stepan
Prestei Munchen · Berlin · Londra · New York
Coperta frontală: Ralph Gibson, Infanta (ρ. 183).
Frontispiciu: Wanda Wultz (1903-1984), Ich und Katze, 1932. Colecția Bokelberg, prin amabilitatea lui Hans P. Kraus, Jr., Ine., New York; copyright de Fratelli Alinări, Florența.
Datele de catalogare în publicație ale Bibliotecii Congresului sunt disponibile; Datele de catalogare în publicație ale British Library: o înregistrare de catalog pentru această carte este disponibilă de la British Library; Deutsche Bibliothek deține o înregistrare a acestei publicații în Deutsche Nationalbibliografie; date bibliografice detaliate pot fi găsite la: http://dnb.ddb.de

Cărțile Prestei sunt disponibile în toată lumea. Vă rugăm să contactați cel mai apropiat librărie sau unul dintre următoarele birouri Prestei pentru informații despre distribuitorul local:
Prestei Verlag
Kôniginstrasse 9, 80539 München
Tel. +49 (89) 24 29 08-300; Fax +49 (89) 24 29 08-335
Editura Prestei Ltd.
4 Bloomsbury Place, Londra WC1A 2QA
Tel. +44 (020) 7323-5004; Fax +44 (020) 7636-8004
Editura Prestei
900 Broadway, Suite 603, New York, NY 10003
Tel. +1 (212) 995-2720; Fax +1 (212) 995-2733
www. prestei, com
Coordonare: Peter Stepan și Irene Unterriker
Montaj: Judith Gilbert
Design: Matthias Hauer
Montaj producție: Danko Szabo, München
Compoziție monotip Apollo și Berthold Accident Origini grotești:
Photolito Longo, Bolzano, Italia
Tipărire și legare: Druckerei Uhi, Radolfzell
Cu contribuții de către
EB Erika Billeter
ADCAD Coleman
LD Ludger Derenthal
κ. H. Klaus Honnef
RM Reinhold Misselbeck
HM Herbert Molderings
Ulrich Pohlmann
ps Peter Stepan
A. w. T. Anne W. Tucker
Biografii compilate de Ulrike Lehmann

Texte de Erika Billeter, Ludger Derenthal, Klaus Honnef, Ulrike Lehmann, Reinhold Misselbeck, Ulrich Pohlmann și Peter Stepan traduse din germană de Jenny Marsh, Dorset
Texte de Herbert Molderings traduse din germană de John Brogden, Dortmund
ISBN 978-3-7913-3336-6
Cuprins

cuvânt înainte
Fotografia, care și-a sărbătorit cel de-al 160-lea aniversar în 1999, a exercitat încă de la început o mare fascinație: înregistrează mișcarea, ne ajută memoria (atât de repede să uităm impresiile lăsate de oameni și obiecte) și ne arată în mod realist locuri în care suntem noi înșine. nu am fost niciodată. O chestie magică, camera! A fost creditată cu puterea de a fura umbra unei persoane, iar interacțiunea misterioasă dintre argint și sait a făcut-o să pară asemănătoare cu alchimia.
Încă din secolul al XIX-lea, a existat o explicație științifică pentru toate acestea și, totuși, fotografia nu și-a pierdut nimic din magia sa originală dacă ne uităm la imaginile care pot fi considerate capodoperele sale... iar ultimele sute de ani au produs o imagine surprinzător. număr mare dintre acestea. Pentru această carte, a fost aleasă câte o lucrare majoră din opera a peste nouăzeci dintre cei mai importanți fotografi. În total, ele formează un „musée imaginaire”, un Luvru, ca să spunem așa, al fotografiei. Cu toate acestea, niciun muzeu sau galerie din lume nu deține toate aceste „icoane”.
Procesul de selecție a fost aplicat pentru prima dată operei generale a unui fotograf. Apoi, pe fundalul unui corpus impresionant de lucrări, a fost selectată o singură fotografie remarcabilă. În istoria fotografiei au existat în mod natural și multe capodopere anonime sau lucrări mai puțin extinse, dar acestea nu au fost luate în considerare pentru acest volum. Rezultatul acestui proces nu este un ansamblu de „fotografii ale secolului” – imagini senzaționale din sferele politicii, istoriei contemporane și călătoriilor în spațiu, culturii și spectacolului. Oricât de paradoxal ar suna, în aceste din urmă cazuri este subiectul. al fotografiei, nu fotografia în sine, acesta este interesul principal. Nici fotografia „artiștilor” în sens restrâns nu este centrul interesului nostru aici, chiar dacă mai ales spre sfârșitul cărții – câteva exemple de liberă , sunt incluse lucrări de creație pentru a afișa fațetele suplimentare pe care fotografia le-a câștigat ca mediu artistic în ultimii ani. A devenit demodat să încercăm să facem vreo distincție între fotografia clasică și cea „artistică” și, într-adevăr, este abia justificabil având în vedere schimbarea modului în care artiștii fotografi se văd pe ei înșiși, precum și legăturile multiple dintre genuri. regretată frecvent de teoreticienii artei, o astfel de distincție este totuși fezabilă pentru lungi perioade ale secolului XX, deoarece, într-un caz, este vorba de fotografie ca fotografie, iar în celălalt, de instrumentalizarea ei artistică. prezentat aici demonstrează frumusețea fotografiei pure, motiv pentru care fotografia „vechii școli” ocupă centrul atenției.
Având în vedere nenumăratele milioane de fotografii și negative care sunt păstrate în colecții publice și private sau în arhivele fotografilor, nu este prezumțios să dorim să ridicăm nouăzeci de exemple individuale la statutul de „icoană”? De ce să includeți numai lucrări ale acestor fotografi anume și nu
si cei de la celelalte doua sau trei sute care sunt la fel de importanti? Fiți siguri că această limitare a domeniului de aplicare este găsită din motive pur tehnice; rămâne dorința de a acoperi „toate” nume și imagini majore la un moment dat în viitor.

Fotografia clasică a primit o recunoaștere splendidă recent și se întâlnește cu un interes din ce în ce mai mare din partea publicului larg. Motivele pentru aceasta sunt multiple. Una este că vedem genul, ca atare, ca aparținând din ce în ce mai mult unei epoci trecute. Lumea aparent simplă a bunicilor și străbunicilor noștri este readusă la viață în fața ochilor noștri prin fotografii; aceasta este fotografia ca o experiență de nostalgie. Dar există și un alt factor. Începând cu anii 20, fotografiile romane făcute de fotojurnalişti le-au dat cititorilor principalelor ziare cotidiene sentimentul de a fi „chiar acolo", în pulsul afacerilor mondiale. O astfel de actualitate este oferită astăzi mai puţin de fotografii decât de publicaţiile de ştiri specializate – tehnologia imaginilor în mișcare. Fotografia rămâne astfel în urmă televiziunii. Cel mai târziu de la inventarea televiziunii color, fotografia „veche" a început să capete patina istoriei. Deși ea însăși s-a născut din pofta de imagini, în comparație cu potopul de astăzi. imagini a devenit mai degrabă un mediu liniștit, poetic. Alb-negru și static, formează un contrast odihnitor cu vortexul care se rotește sălbatic al clipurilor video și al imaginilor de la televizor. Chimia lui lentă a fost depășită de producția de imagini digitalizate.
În fața noilor obiceiuri vizuale emergente ale secolului XXI, capodoperele fotografice din secolele al XIX-lea și al XX-lea încep să capete calitățile picturii, dozatoare pentru Corot, Monet și Matisse. Ca și ei, sunt pline de conținut, expresia unei contemplări a realității. Natura lor statică cere concentrare, spre deosebire de fluxul distragător al imaginilor în mișcare, unde statutul imaginii individuale a fost redus aproape la lipsit de sens. Ce bogăție de „culori" oferă o fotografie mai veche tipărită pe hârtie în scara larg orchestrată dintre alb și negru! Deși restricționate în mod intenționat, valorile și nuanțele de ton expuse aici împiedică ochiul să lipsească culorile strălucitoare.
Mulți oameni au contribuit la producerea Icons of Photography. Mulțumirile noastre fotografilor și deținătorilor de drepturi de autor, care și-au dat cu ușurință permisiunea de a reproduce lucrările lor, și în special tuturor autorilor cu care am avut plăcerea de a conduce un schimb viu și stimulant intelectual în timpul pregătirii volumului și care m-au susținut prin cuvânt și faptă. Mulțumim, de asemenea, colecțiilor – atât private, cât și publice – pentru împrumutul de material tipărit. Și, în sfârșit, mulțumesc colegilor mei de la Prestei, care și-au unit forțele pentru a duce acest proiect la bun sfârșit.

Fotografia unui secol: trei vederi

Timpul și Viața

Intensitatea momentului: niciun alt mediu vizual nu ne poate oferi asta cu atâta imediatență precum fotografia. Fotografiile instantanee sunt spontane, vitale și directe. Viața pare concentrată, condensată, într-un mod deosebit, mai ales în capodoperele fotografiei. Este ca și cum intervalul de câteva sute de secundă care înregistrează fluxul lucrurilor oferă brusc o perspectivă asupra unei structuri a vieții care altfel nu este niciodată atât de clar percepută, într-adevăr este ascunsă accesului vizual. Acel miracol tehnic, camera, cu lentilele sale lustruite și precis focalizate, ne permite să vedem „în spatele oglinzii", în spatele fațadei. Tocmai prin „înghețarea" mișcării, ea pare adesea să reușească să dezvăluie formula secretă a activității tuturor.

Una dintre cele mai mari neînțelegeri de la inventarea fotografiei în prima jumătate a secolului al XIX-lea este aceea că ea reproduce doar realitatea. Atât echipamentul său tehnic, cât și interesele sale vizuale, diferite pe măsură ce vremurile se schimbă, reflectă mai degrabă atitudinea și mentalitatea fotografului și a publicului său decât realitatea. „Nu vedem ce este „real”, vedem ceea ce suntem”, după cum a remarcat plin de emoție fotograful francez Willy Ronis. Ca orice artă, fotografia își creează propria realitate. Și cele mai bune fotografii nu sunt cele care înregistrează succint ceea ce s-a văzut, ci cele care înțeleg cum să-l structureze după reguli și legi specifice genului.
Lucrul grozav este că rezultatul fotografiei nu poate fi calculat în general până la ultimul detaliu. În fotografie, coincidența joacă adesea un rol. În timp ce suprarealistul a trebuit mai întâi să dezvolte strategii pentru a crea acces prin procesul artistic la necalculat, necontrolat rațional, subconștient și, în cele din urmă, la accidentai sau coincidență, fotografia prin însăși natura sa oferă o platformă pentru acesta din urmă. Este mijlocul accidentai prin excelență. Și numai acea combinație de fotografii care este deschisă acestui factor șansă prezintă oportunitatea unei lucrări unice. Numai atunci când toți parametrii unei imagini - echilibru și mișcare, lumină controlată și difuză, reținere și emoție - se reunesc în mod miraculos într-o relație rezonantă poate fi produsă o capodoperă. Iar maeștrii înșiși par adesea să nu aibă nicio influență asupra acestui lucru, chiar și atunci când se străduiesc să furnizeze condițiile potrivite. Edouard Boubat (vezi p. 130) nu a ezitat să vorbească despre o „binecuvântare” în acest context.
„Numai când modelele sunt epuizate”, spune una dintre maximele fotografiei de modă, „fă cele mai bune poze”. Mintea care controlează trebuie mai întâi să nu acționeze, poziția prea atent gândită să fie relaxată, înainte ca atmosfera să se poată implica. O imagine bună trebuie lăsată să se întâmple. Așadar, accidentai este în același timp binecuvântarea fotografiei și blestemul ei. Zeci, adesea sute, de rulourile de film sunt luate înainte de a se obține rezultatul dorit - mai bine spus, neașteptat. Rata de risipă este enormă, așa cum o atestă teancurile de amprente de contact. Fericit este fotograful care, uitându-se înapoi la munca vieții sale, a reușit să producă o mână de lucrări cu adevărat de primă clasă. Doar câteva genii li se acordă o recoltă mai bogată. Dar este situația diferită în cazul pictorilor? Atât acei fotografi care au lucrat conform unui Sistem, cât și fotografi din domenii de specialitate au reușit să producă imagini fascinante, la fel și cei care au căutat cu fermitate inspirația momentului. Blossfeldt s-a concentrat pe aspectul exterior al plantelor, Sander, Erfurth, Avedon și Goldin pe chipul uman, pentru a-și surprinde subiectul într-o progresie constantă, graduală. Pentru Atget, Abbott și Bechers, arhitectura a fost basul continuu al interesului lor vizual. Ei s-au ținut ferm de temele lor și au explorat secretele pe care acele teme le-au oferit. Renger-Patzsch a stăpânit mai multe domenii simultan. Lucrurile au fost întotdeauna diferite pentru fotojurnalişti şi spiritele libere dintre fotografi: ei apăsă pe trăgaci ori de câte ori ceva pare interesant şi demn de remarcat – o impresie urbană, o situaţie umană, aici un stil de viaţă, acolo un portret etc. Operele lor, ca să spunem așa, înregistrările rătăcirilor lor, emană un sentiment de mare libertate: Munkacsi, Brassai, Doisneau, Weston, Bischof, Koudelka - pentru a numi doar câteva. Munca lor de viață este un flux de viziune intensivă, o călătorie de descoperire

către tărâmurile care se află în spatele modurilor noastre obișnuite de a vedea lucrurile.
Pregătirea profesională nu pare să fie una dintre premisele pentru marile realizări, așa cum va dezvălui o privire asupra biografiilor fotografilor din secolul al XX-lea. Mulți dintre ei, probabil majoritatea, erau amatori care și-au învățat ei înșiși abilitățile necesare sau – înzestrați cu o înțelegere rapidă a subiectului – au învățat urmărind pe altcineva. Fotografia este Eldorado-ul autodidaților. Acesta poate fi, de asemenea, unul dintre motivele pentru care cursul istoriei sale este atât de dinamic (sau poate, dimpotrivă, poate explica de ce alte arte au rămas atât de statice și monotone prin prea multă pregătire). Din acest aspect, fotografia se dovedește a fi o „artă spontană”. Ușor de învățat, a fost întotdeauna deschis pentru cei care au evitat o pregătire lungă și – din punct de vedere artistic – discutabil sau nu și-au putut permite. Doctrinele ortodoxe nu au fost niciodată respectate de mult timp, deoarece, în afară de sistemul de formare la locul de muncă asemănător breaslei (de la ucenic la calf la maestru în fotografie), au existat întotdeauna oameni care tocmai au început să experimenteze cu un aparat de fotografiat . proprii și care – favorizat în special de muze – a avut cele mai bune idei.
În vremurile în care un sistem profesional creat de bărbați pentru bărbați era dominant, fotografia se recomanda

femeile ca spațiu liber care nu a fost încă fosilizat prin structuri vechi de secole sau interzis femeilor ca domeniu masculin. Fotografia a făcut celebrele nume ale multor femei – mai mult decât orice altă ramură a artei. Acest procent relativ ridicat de creativitate feminină a contribuit și la vivacitatea fotografiei secolului XX, precum și la cea a secolului precedent.
Renașterea fotografiei
Timp de decenii, fotografia a fost considerată în primul rând o tradiție, iar reprezentanții ei s-au văzut ca artizani, nu artiști. Fotografia era o artă comercială care trebuia să servească diferite scopuri, uneori clar delimitate unul de celălalt. De exemplu, portrete: a fost întotdeauna sarcina fotografului să facă portrete ale oamenilor. De pe vremea lui Daguerre, portretele reprezentau cea mai mare parte a producției generale de fotografie. Generații de fotografi și-au câștigat existența din ei. De asemenea, în secolul al XX-lea, portretiști precum August Sander, Hugo Erfurth, Gisèle Freund, Arnold Newman, Cecil Beatón și Yousuf Karshhavecar au respectat această tradiție. Asemenea compozitorilor de muzică inspirată și bazată pe opere de literatură, fotografi portreti au îndeplinit o sarcină precisă în care au fost nevoiți să îndeplinească anumite așteptări și să respecte anumite reguli. Și întrucât acesta este domeniul în care fotografia a fost pe termen lung moștenitorul picturii, tradițiile picturii au putut continua fără pauză, într-o măsură negăsită în altă parte. Comparați portretele realizate de Erfurth, de exemplu, cu cele ale lui Hans Holbein cel Tânăr. Cine nu rememorează situațiile clasice de portret: botezuri, confirmări, fotografii de clasă, poze de echipă, absolviri, nunți și așa mai departe, ca să nu mai vorbim de fotografiile pașaportului. Acestea sunt riturile de trecere în toate viețile noastre la care fotograful este mereu prezent. Acele portrete măiestrie – în statistică! termeni, o fracțiune infinitezimală – pe care o recunoaștem că ai ceva de spus despre condiția umană, în general, ies ca diamante solitaire din marea masă de portrete care,

lipsite de orice pretenție artistică, servesc doar la înregistrarea asemănării unei persoane pe un anumit (ceremonial).) ocazie.
Alte ramuri ale fotografiei au deservit comisioane din industrie - mașini, produse, clădiri de fabrici - precum și din industria de modă și publicitate. Chiar și fotojurnalismul, care și-a început progresul triumfal în anii 20, a fost o meserie „aplicată". La comanda unei reviste, fotograful și-a părăsit studioul cu fundalul neo-baroc și s-a transformat într-un reporter care trebuia să-și apropie obiectivul de focalizarea politică. puncte și – cel mai important dintre toate – o fac repede. Nu era deloc cazul ca trofeele sale picturale să fie prezentate ulterior în reviste sau ziare ca opere de artă. Chiar și „icoane" de fotografie
jurnalismul care a stabilit faima multor fotografi a fost introdus inițial pe o pagină într-un mozaic cu alte duzini de fotografii de către editorul de imagini.
Structura comisiilor, care guvernează în mare parte cea mai mare parte a fotografiilor din secolul al XX-lea, și modul în care fotografiile își privesc statutul de meserie au contribuit la faptul că, în cadrul orchestrei artelor, fotografia a trebuit să se mulțumească cu un instrument printre rândurile din spate. Excepțiile confirmă regula: fotografi din familii bogate care au putut fotografia exact așa cum le-a plăcut (Lartigue, de exemplu), și alții care s-au înțeles a priori ca artiști și au folosit o cameră în această calitate (Man Ray). Primului, îi datorăm viziuni arcadiene despre lejeritatea ființei, celui din urmă, realizărilor experimentale de pionierat și inovațiilor tehnice. Cu toate acestea, timpul petrecut în umbra artelor plastice nu a fost neapărat în detrimentul fotografiei. Nu a existat o piață specială pentru acesta în afara structurii comisiilor. Galeriile nu erau încă interesate de ea, iar prețurile erau moderate sau o chestiune privată. Producerea pentru piață, realizarea de fotografii pentru muzee, galerii și colecționari – nimic din toate acestea nu s-a întâmplat în mare măsură. Până nu demult, fotografia a fost scutită de tipul de producție artistică care produce tendințe artistice strânse și este adesea explicabilă doar ca ceva ce decurge din condițiile pieței „artei" în sine. Dacă astăzi, de exemplu, formatul fotografiilor nu se mai măsoară în centimetri dar în metri, acest salt cuantic de mărime nu înseamnă neapărat vreo creștere a calității. Multă vreme, nu a existat interes pentru fotografie ca mediu, așa că a putut să se dezvolte pe propriile linii și să producă lucrări inovatoare. pierderea inocenței, descoperirea de sine ca „artă", a avut loc doar în cazul fotografiei – cu unele excepții și diferențe regionale – la o dată destul de târziu. Laurii artistului s-au extins doar la fotograf în timpul nostru. În timp ce înainte, la licitații, fotografia era subordonată graficelor tipărite, astăzi se bucură de un statut independent, cu atingerea unor prețuri pe măsură. Expozițiile dedicate marilor nume ale fotografiei se pot aștepta, între timp, la aceleași cifre de prezență ca cele ale pictorilor importanți. În Statele Unite, evoluțiile în acest sens au fost înaintea celor din Europa cu câteva decenii. Când, în 1977, „documenta 6" și-a alocat fotografiei o secțiune în sine, aceasta a dus la o scindare în corpul organizator. Renașterea fotografiei nu este doar rezultatul unei noi siguranțe de sine câștigate. Și artiștii au făcut un contribuție considerabilă la această emancipare din exterior prin utilizarea din ce în ce mai mare a fotografiei încă din anii 60. Din vremea artei pop și conceptuale, arta a recurs continuu la fotografie, s-a inspirat din ea și, astfel, a contribuit în mod esențial la stabilirea fotografiei. Saltul în muze-

um—în America mai devreme, în Europa mai târziu—a avut loc într-o perioadă în care clasica! Fotografia a fost marginalizată de evoluțiile mai recente în tehnologia media și dobândise astfel aura unei expoziții de muzeu.

Imagine și tehnologie

Într-o măsură mult mai mare decât pictura (care se bazează pe o „tehnologie” relativ simplă a uleiului și pigmenților sau temperei de ou), fotografia a fost un copil al tehnologiei încă de când a fost brevetată în 1839. Progresele constante în dezvoltarea luminii-emulsiile sensibile, echipamentele și optica au deschis noi lumi în succesiune rapidă. La mijlocul secolului al XIX-lea, timpii de expunere erau încă măsurați în minute. Este evident că subiecții trebuiau selectați sau tratați într-un mod corespunzător static. Acesta este motivul pentru care fotografiile lui Maxim DuCamp din Egipt arată aproape doar clădiri și rareori oameni. Nu se putea aștepta ca oamenii să stea în mișcare minute în șir (totuși un pictor priceput ar putea finaliza o schiță detaliată în câteva secunde). DuCamp a călătorit prin mediul rural de-a lungul Nilului cu o cantitate de bagaje de neconceput pentru noi astăzi, încărcate cu produse chimice și plăci de sticlă, o cameră întunecată și alte echipamente grele.
Când, în 1924, aparatul foto Leica de format mic a început producția, s-a născut o nouă profesie – cea de fotojurnalist. Echipate cu obiective de mare putere, imaginile stabile erau acum posibile cu expuneri foarte scurte, ceea ce făcea din fotografia o metaforă a vânătorii. Fotograful „stă la pândă” pentru a face „instantanee”. Ah, le voilà de Erich Salomon! Le roi des indiscrets (vezi p. 5 l) ne aduce în mod viu înapoi în această epocă a primilor paparazzi, deși indiscreția a fost cultivată atunci nu de dragul ei, ci cu scopul de a oferi o documentare vizuală validă a evenimentelor politice importante. În același timp, fotografiile lui Salomon sunt capodopere pentru că, poate pentru prima dată în istoria fotografiei, deși au fost concepute ca imagini instantanee ale unei anumite ocazii, ele sunt eficiente peste acel moment, pur și simplu ca imagini ale omului. ființe.
Fotojurnaliştii au călătorit în curând în toată lumea. Henri Cartier-Bresson a mers în China de mai multe ori, petrecând acolo multe luni în fiecare călătorie. Werner Bischof, Margaret Bourke-White, Ed van der Elsken, René Burri și mulți alții erau acasă pe tot globul. Și nu mai existau limite pentru locațiile în care puteau opera fotografii. Foto-reportaje au fost realizate din înălțimea Anzilor (Bischof), din minele din Africa de Sud (Bourke-White), chiar și din regiunile afectate de criză și zonele de război. Robert Capa a devenit fotograful de război exemplar. El și David Seymour au creat două dintre cele mai emoționante fotografii din istoria fotografiei (pp. 66-67), ambele produse în timpul
războiul civil spaniol. Capa însuși și-a pierdut viața în timpul unei campanii foto în Indochina, Seymour în Egipt.
Utilizarea spontană a camerei chiar și în scene pline de evenimente și turbulente a fost un mare pas înainte care a deschis noi subiecte și, prin urmare, a extins gama de teme. Odată cu dezvoltarea mecanicii luminii, chiar și gloanțe care trăgează printr-o appiè au putut fi înregistrate foto-grafic (există o imagine faimoasă a acesteia de Harold Edgerton). În zilele noastre, echipamentele adecvate de înaltă performanță pot livra cea mai îndepărtată stea din univers în fața ochilor noștri, la fel ca cele mai mici particule ale unui microcosmos.
Dincolo de aplicațiile sale științifice și de utilizările sale

practice, camera foto ca obiect tehnologic de prestigiu s-a transformat, de asemenea, într-un fetiș.
Mulți fotografi disprețuiesc cele mai recente evoluții tehnologice și, în schimb, sunt „goarhaici” în mod deliberat, apelând la cele mai simple tipuri de camere foto, folosind echipamente grele – camere mari cu suport din lemn – și, ca în primele zile ale fotografiei, își fac emulsii proprii. Tehnologia modemului este considerată a fi balast pur, hârtiile și produsele sale gata făcute constrângând. Subiectivitatea își creează spațiu pentru ea însăși, revenind la elementele de bază. Tehnologia extrem de sofisticată a acestui secol nu este necesară pentru a surprinde „simple adevăruri” ale vieții. Exemple de astfel de respingere a perfecționismului tehnic se găsesc peste tot în fotografia contemporană. De asemenea, din punct de vedere iconografic, există o tendință evidentă de a atrage noi calificări de expresie din formulele anterioare: lucrarea lui Jeff Wall amintește de imprimeuri colorate japoneze din lemn sau de cinema, Thomas Ruff este un prototip al fotografiei de identitate sau de pașaport, în timp ce Cindy Sherman face fotografii. în stilul filmelor de la Hollywood. „Artiștii” în special sunt cei care permit jucăuși tranzițiile către alte genuri și alte epoci. Dar „Schadografele” lui Christian Schad, fotogramele lui Moholy-Nagy și „ragrafiile” lui Man Ray din anii 20 erau deja încercări de a permite imaginației o libertate considerabilă față de cameră. În cazul lui Zille sau Wols, tocmai aparenta lipsă de profesionalism este cea care conferă imaginilor lor aura lor specială.
Petru Stepan

Heinrich Zille

Nouă băieți care practicau mâinile înainte de 1900

Heinrich Zille la Berlin, la fel ca Eugène Atget la Paris (vezi p. 12), a reținut în fotografiile sale ceva din acea atmosferă a „vechiului” secol al XIX-lea, care era în doză și care avea să dispară în scurt timp din aceste mari orașe sub impactul industriei și tehnologiei moderne. Atget a făcut acest lucru în mod encidopedic și uneori oficial, în scopuri documentare, Zille în mod privat și nesistematic, pe lângă munca sa de litograf și desenator. Acesta din urmă a înregistrat cu aparatul de fotografiat ceea ce viața de zi cu zi punea în fața obiectivului său; nici un subiect nu era prea „uşor”. Fie că era gunoaie în spatele unei case, o grămadă de gunoi în Charlottenburg sau o zonă de uscare a rufelor - ochiul lui Zille a găsit totul la fel de interesant și ilustrativ -
Cobbler Shop, 1B99
vrednic. Ca nimeni altul, a înregistrat viața vechiului Berlin în sufragerie, curți și alei, la târguri și piețe, în desenele și fotografiile sale. Manevrarea camerei, pe atunci încă greoaie – un echipament, a păstrat farmecul fotografiei amatoare – pentru care ar trebui să fim recunoscători, deoarece neclaritatea, iluminarea necorespunzătoare și aranjarea nepăsătoare a oamenilor contribuie considerabil la impresia de spontaneitate invocată. prin aceste scene. „Stângăcia” lui Zille pare aproape modernă astăzi și, prin prospețimea privirii sale, s-a dovedit a fi înaintea timpului său, în comparație cu standardele fotografiei profesionale de atunci. A evitat ipostazele și stilizările, iar chipurile oamenilor pe care i-a fotografiat nu puteau fi uneori mai obișnuite.
În imaginea alăturată, nouă băieți – inclusiv fiul său Hans – fac standuri de mâini pe o pantă nisipoasă. Protagoniștii formează o linie oblică spre partea de sus a imaginii, în timp ce primul plan rămâne gol

și este preluat de jocul de lumini și umbre în ho Ilo ws în nisip.
Rândul de băieți, unii gata cu capul în jos, alții încă pregătiți să ia poziție, iese în evidență pe griul deschis al cerului ca o secvență de mișcare bogat variată. Au trecut decenii înainte ca jocurile pentru copii de acest tip să fie din nou înregistrate fotografic cu o directie și o prospețime asemănătoare (vezi pp. 85, 131).
A doua poză, realizată cam în aceeași perioadă, ne poartă în inima Berlinului. Înfățișează un cizmar, ucenicii, ajutoarele și familia săi în cartierele apropiate ale magazinului său. Zille nu a câștigat niciodată bani cu fotografia lui și în cele din urmă a renunțat la ele. Doar șaizeci de ani mai târziu au fost descoperite din nou negativele și amprentele sale, în podul casei sale. P. s.
1858 Borri în Rade burg lângă Oresden. 1872 Se antrenează ca litograf cu Fritz Hecht la Berlin; locuri de munca varions. 1877 Activ în Photographische Gesellschaft, în al cărei studio sunt realizate primele sale autoportrete în 1882.1887 Primele portrete ale membrilor familiei 1895-96 Fotografii de peisaj și prima serie la Berlin. 1897 Începe lucru intens cu o cameră instantanee de 9 x 12 cm cu magazie interschimbabilă. 1898-99 Primele gravuri și acvate, adoptând motive din fotografie
1901 Participă pentru prima dată la expoziția alb-negru a Secesiunii Berlinului. 1902 Creșterea activității fotografice. 1905-06 Ultima serie fotografiată, pe subiecte de familie. 1907 Demis de la Photographische Gesellschaft. 1924 Membru titular și profesor al Academiei Prusace de Arte din Berlin. 1929 Oies la Berlin.
Lectură suplimentară: Kauihold, Enno. Heinrich ¿Ule: Fotografia modernității. Directorul N achiaselor fotografice. Munchen, 1995
IO
Eugen Atget
The 0rgan-Grinder and the Singing Girl 1898-99
Versailles, Bordel, Petite Place, martie 1921
Ele produc un efect foarte înduioșător în această imagine binecunoscută, barei-orgă și fata cântăreață, undeva la Paris, dar în jurul lor suflă respirația înghețată a melancoliei. Chiar și în momentul în care fotograful le-a cerut să adopte ipostaze demonstrative, ei nu mai aparțineau lumii reale, nu mai mult decât bărbatul cu camera de modă veche, care fusese deja înlocuită din punct de vedere tehnic. Eugène Atget se luptase prin viață ca actor itinerant înainte să descopere fotografia pentru el însuși și să aleagă o tema care radia o aură pe care Walter Benjamin a descris-o drept „aproape și departe în același timp": cartierele vechi ale orașelor în dezvoltare rapidă, care erau
fiind lăsat să se deterioreze în numele progresului industrial. Deși Atget a început să lucreze în ceea ce era cel mai modern mediu vizual la acea vreme – chiar dacă echipamentul său nu mai era la zi – el nu a fost atras de prezent, ci, aproape magic, de trecut, de fragilul. , la ceea ce era amenințat de decădere. Era interesat de arhitectură și de mediul urban, dar nu numai de asta. Artiștii suprarealismului au descoperit în lucrarea sa fenomene ale inconștientului de care ei înșiși erau preocupați, iar scriitorul Camille Recht a vorbit despre fotografia „scenă a crimei" în legătură cu pozele lui Atget. Mai degrabă, în stilul său drept, fiat, documenta obiceiurile și practicile tradiționale care deveneau din ce în ce mai rare în marele oraș pulsatoriu, și firesc și oamenii, ale căror zâmbete, în conștientizarea că nu sunt la loc și timp, evocă o blândă melancolie. Uneori, de asemenea, mașinile se rătăceau în câmpul său vizual – dar abilitățile

sale tehnice nu se potriveau cu ritmul accelerat al metropolei din Paris. În schimb, el a arătat castelul de la Versailles într-o stare dezolantă; la vremea aceea, s-a gândit serios dacă ar trebui demolat. Prostituata care stă în centrul tabloului Versailles, Bordel, Petite Place, fără să o domine, ca să spunem așa ca o piesă de spectacol în mijlocul unei vitrine, proclamă o lume care nu mai exista.
Atget și-a pus ocazional talentul în slujba autorității franceze pentru protecția monumentelor istorice, care i-a cerut inițial fotografului să înregistreze tot ce a mai rămas care avea vreo substanță arhitecturală. El a dezvoltat treptat un sistem de lucru izbitor de modern. Astfel, în mod paradoxal, conceptele sale indică viitorul esteticii fotografiei, indiferent de subiectele sale. к. н.
1857 Borri în Libourne, lângă Bordeaux. 1879-81 Studii la Conservatoire d'Art Dramatique, Paris. 1881 -97 Lucrează ca actor la Paris și Bordeaux. 1897-98 Pictor independent. Paris. Din 1898 Învață singur fotografia la Paris. 1898-1925 Lucrează ca fotograf comercial și topografic. 1926 Oiscovery of
fotografiile sale de Berenice Abbott, care își cumpără moșia după moartea sa și publică și expune fotografiile cu asistența lui Julian Levy și André Calmette. 1927 Oies la Paris.
Lectură suplimentară: Eugène /igei: 1857-1927. Munchen, 1981 (4 vol.).
12
Alfred Stieglitz
Steerage 1907
Niciun alt artist nu a influențat dezvoltarea artei în Statele Unite la începutul secolului al XX-lea într-o asemenea măsură precum Alfred Stieglitz. Cu galeria sa, 291, deschisă în 1905, a făcut cunoscută avangarda europeană la New York prin expozițiile sale cu lucrări de Matisse, Rodin, Picasso, Picabia, Brâncusi, Se verini și alții, și a inaugurat astfel epoca modernă pe Coasta de Est. Odată cu Photo-Secession, o societate fondată în 1902 de el însuși, Edward Steichen și Alvin Langdon Coburn, precum și cu revista Camera Work, au fost formulate noi cerințe artistice pentru fotografie, bazate nu pe calitățile sale de reproducere, ci pe expresia spirituală. Camera Work a devenit purtătorul de cuvânt al simbolismului și pictorialismului, dar odată cu el Stieglitz a introdus și începutul unei noi epoci în fotografie, nemai orientată spre pictură, dar conștientă de propriul potențial.
Fotografia N0 reprezintă această schimbare radicală, precum și Steerage. Îndeplinește cerințele pe care Stieglitz le-a făcut
Expoziție în galeria 291, New York, 1915
de fotografie, că ar trebui să se dedice nespectaculosului și să se concentreze asupra posibilităților creative adecvate mediului. Direcția este adesea descrisă ca fiind prima fotografie de reportaj autentică. Cu siguranță, îndeplinește criteriile, cel puțin în ceea ce privește conținutul și formă. Îi arată imigranții pe puntea de conducere a unei nave, unde stau obraz la gură și trebuie să se descurce singuri. Nu s-a făcut niciun atempi pentru a poza fotografia; dă impresia că este un instantaneu întâmplător, deși a fost compus cu foarte multă atenție. Poza este făcută ușor de sus, oamenii din partea inferioară a punții neștiind în mod clar de fotograf. În ciuda poziției îndepărtate a fotografului, mulțimea strânsă de oameni de vizavi, dintre care unii îl urmăresc, da impresia că se află în mijlocul acțiunii. Având în vedere această apropiere de acțiune, spontaneitatea pe care o emană imaginea și dominația conținutului, evidentă la prima vedere, fotografia

îndeplinește de fapt trei dintre criteriile majore ale fotografiei de reportaj.
Cu toate acestea, această imagine nu a dus la nici un punct de cotitură important în opera lui Stieglitz, deși el a urmărit principiul directității, veridicitatea care este deosebit de evidentă în nenumăratele fotografii ale Georgiei O'Keeffe, mai târziu tovarășul său de viață.
Stieglitz a avut întotdeauna o influență polarizantă, atât ca bărbat, cât și ca artist. Avea adversari hotărâți, dar și admiratori necondiționați. Nu există nicio îndoială că a făcut ca lucrurile să se întâmple și că, ca fotograf, a fost printre pionierii epocii moderne.
R. м.
1864 S-a născut în Hoboken, New Jersey. 1881 Se mută în Germania 1882-90 Studiază mecanică și inginerie, apoi fotografie cu HW Vogel la Berlin. 1883 Primele fotografii realizate la Berlin 1885-86 Activ ca fotograf independent pentru diverse reviste din Berlin. 1890-95 Lucrează ca fotogravor la New York.
1892-94 Fotograf independent la New York. 1893 Membru de onoare al London Linked Ring. 1893-96 Editor al American Amateur Photographer 1897-1902 Fondator și editor0 f Camera Noies și în 1903-07 al Camera Work 1902 Fondator și director al Photo-Secession, New York. 1905 Fondator (cu Edward Steichen) al galeriei 291, New York; membru de onoare al Royal Photographie Society. 1915-16 Editura Revistei 291. 1922-23 Editor al revistei MSS, New York. 1925-29 Director al Galeriei Intime. 1929-45 Director al An American Place Galky, New York. 1946 Oies din New York. Lectură suplimentară: Alfred Stieglitz: Un văzător american. New York, 1973.

Edward Steichen
Richard Strauss 1904
Cariera lui Edward Steichen ca fotograf și curator a cuprins primele șase decenii ale secolului XX. În fiecare dintre aceste roluri, realizările sale creative au avut o influență enormă. El a fost în primul rând un fotograf care a început să lucreze în stilul pictural, producând unele dintre cele mai uimitoare exemple de tipărituri pictorialiste. Între 1900 și Primul Război Mondial, fotografiile sale au fost incluse în fiecare importantă expoziție internațională de fotografie picturală. Fie că a fotografiat peisaje sau a portretizat intelectuali și artiști, precum Richard Strauss, Steichen a preferat scene și ipostaze extrem de dramatice. După război, el a adoptat un stil modern, accentuând focalizarea imaginii
și imprimarea pe hârtie gelatinoasă de argint cu mult mai puțină manipulare în procesul său de imprimare. Între 1923 și 1937, Steichen a lucrat ca portretist și fotograf de modă pentru publicațiile Condé Nast, definind modul „portretelor celebrităților” în America. Sa retras de la Condé Nast la vârsta de cincizeci și opt de ani, iar patru ani mai târziu și-a asumat comanda unei unități de fotografie în Aviația Navală pe durata Războiului Mondial. Cariera lui Steichen ca curator a început când sa alăturat Photo-Secession din New York în 1902. A ajutat la proiectarea revistei lui Alfred Stieglitz Camera Work (intenționată inițial ca jurnalul Photo-Secession) și în 1905 și-a transformat studioul de portrete de la 291 Fifth Avenue în Little Galleries of the Photo-Secession (cunoscută mai târziu ca 291). Trăind apoi în Europa, Steichen a lucrat cu Stieglitz (p. 14) pentru a introduce arta europeană modernă în America. Printre artiștii expuși la 291 s-au

numărat Pablo Picasso, Georges Braque, Constantin Brâncuși, Paul Cezanne și Henri Matisse. În timpul celui de-al Doilea Război Mondial, Steichen și-a reluat cariera curatorială regândind două expoziții pentru Muzeul de Artă Modernă. În 1947, a preluat funcția de director al departamentului de fotografie la Muzeul de Artă Modernă. În 1955, Steichen a deschis expoziția The Family of Man, cea mai populară expoziție de fotografie organizată vreodată. Catalogul este încă tipărit patruzeci de ani mai târziu. Sa retras din funcția sa la Muzeul de Artă Modernă în 1962, la vârsta de optzeci și trei de ani. awt
1879 S-a născut Eduard Staichen în Luxemburg. 1881 Emigrează în LLS.A. cu parintii sai. 1894-98 Studiază arta cu Richard Lorenz și Robert Schade la Milwaukee Art Student e League. încurajat de pregătirea în litografie. 1895 Autodidact, face fotografii în stil artistic. 1900-22 Artist independent din New York (inclusiv
1902-06) și Europa, în principal Paris. 1901 Membru al London Linked Ring. 1902 Membru fondator al Photo-Secession din New York. Împreună cu Alfred Stieglitz înființează studioul foto 291. Din 1905 organizează expoziții
pentru galeria 291. 1906-14 European travei; întâlnire cu pictura europeană de avangardă. Din 1908, activ și ca horticultor în Voulangis, Franța și în Connecticut. 1917-19 Fotograf cu recunoaștere aeriană din SUA.
1918 Își schimbă numele în „Edward”. 1923 Abandonează pictura în favoarea fotografiei. 1923-37 Fotograf șef la Condé Nast pentru Vogue și Vanity Fair. Activitate secundară pentru agenția J. Walter Thompson. 1931 Membru de onoare al Royal Photographie Society. 1945 Membru de onoare al Photographie Society of America. 1945-46 Director al Institutului de Fotografie Navală al Marinei SUA 1947-62 Director al departamentului de fotografie la Muzeul de Artă Modernă, New York; organizează peste patruzeci și cinci de expoziții, inclusiv F he Family ofMan. 1973 Oies în West Radding, Connecticut
Lectură suplimentară: Edward Steichen. Milano. 1993. Cedrini, Ronald J. Edward Steichen· Selected Textes and Bibliography. Oxford, 1996.
16
Lewis W. Hiñe Sunday Noon, Unii dintre ei Newsboys Returning Sunday Papers 1909
Ștampila de cauciuc folosită de Lewis Hine pe spatele fotografiilor sale până în anii 1920 scria „Lewis W. Hine/Social Photography”. Sponsorizat în eforturile sale de organizații publice și private preocupate de bunăstarea săracilor și a clasei muncitoare, Hine credea că dovezile fotografice ale condițiilor sociale ar putea ajuta la realizarea schimbărilor sociale. Și, cel puțin în ziua lui, și-a dat dreptate; imaginile sale au servit pentru a convinge alegătorii și politicienii să adopte legi împotriva muncii copiilor și a condițiilor de muncă opresive pentru muncitorii manuali din multe industrii. Această imagine a „știrilor” sau „stirilor” — copii mici care câștigau bani vânzând ziare pe stradă (în teritorii clar definite și aspru apărate) pe tot teritoriul urban al Statelor Unite — îi caracterizează abordarea. Stilul lui Hine era simplu și fără artificii elaborate; credea într-o elocventă subestimare. Nu a descris o secțiune dintr-un șir de băieți care așteaptă să returneze pentru credit copiile lor nevândute ale ediției de duminică a ziarului. El le vede frontal și formal, asigurându-se că toți se confruntă cu camera și se uită la momentul fotografiei. Ei sunt astfel redați ca indivizi recunoscuți, fiecare cu expresia și limbajul corpului său distinctiv. Dar sunt și ele prezentate

din punct de vedere taxonomic, astfel încât să le putem compara înălțimile și fizicul - conducând acasă dimensiunile mici și vârsta fragedă a tuturor, în special a celor mai tineri.
Hine nu ne arată nici începutul, nici sfârșitul rândului; Prin urmare, acești băieți reprezintă doar o parte dintr-un grup mult mai mare care așteaptă cu răbdare aici, care, la rândul lor, simbolizează nenumărați alții în această ocupație în toată țara. Hine a folosit un magazin de produse uscate și un magazin de tâmplărie ca fundal pentru acest portret de grup, ceea ce indică faptul că decorul este o zonă industrială ușoară a orașului. Îmbrăcămintea băieților și zăpada de pe stradă ne spun că este iarnă și frig — aproape că locul sau condițiile pe care cineva le-ar crede că sunt cele mai potrivite pentru copii într-o dimineață de duminică. Totuși, pentru locuitorii orașului din acea epocă, ei ar fi fost banal, luați de la sine înțeles, ignorați — până când Hine i-a forțat pe cetățeni să se uite îndeaproape la ceea ce se întâmpla în fiecare zi, chiar sub nicio formă. adc
1874 Borri în Oshkosh, Wisconsin. 1900-05 Începe pregătirea ca profesor la Universitatea din Chicago. 1901 Predă istorie naturală și geografie la Ethical Culture School, New York. Continuă studiile la Universitatea din New York. 1903 Începe să facă fotografii și începe proiectul foto Immigrants on Ellis Isiand. 1905
Studii compilate. Din 1906 Pe lângă predare, activează și ca fotograf independent. Primele comisii de la Comitetul Național pentru Munca Copilului (NCLC). 1908-18 Lucrări regulate pentru NCLC Din 1909 Lucrări pentru revista The Survey. 1918-19 Documentare fotografică a consecințelor războiului în Balcani, comandată de Crucea Roșie Americană.
1919-20 Începe să lucreze 10 oameni fotografiați. 1922-29 Comisii pentru diverse preocupări industriale, inclusiv Liga Națională a Consumatorilor. 1932 Publică Men at Work. New York. 1933 Participâtes in the World Fait 1936-37 Fotograf șef al Works Project Administration din Holyoke, Massachusetts. 1937 Publică Technofogicaf Change cu David Wemtraub 1939 Prima retrospectivă la Riverside Muséum, New York. 1940 Oies în Hastings-on-Hudson, New York.
Lectură suplimentară: Lewis W, Hine: T fie Empire State Building. Munchen/Londra/New York, 1998
August Sander
Tinerii fermieri în cea mai bună duminică, Westerwald 1913
Acolo stau, în drum spre biserică sau hanul local, oprindu-se în drumul lor pe câmpurile deschise pentru a-i oferi fotografului șansa de a face o fotografie rapidă. Sunt fotografiați ușor din spate, parcă pentru a arăta că de fapt au fost certați să meargă mai departe, și doar fotograful îi împiedica să facă acest lucru. Toți trei au capetele întors și privesc drept la camera, dar își țin bastoanele gata să-și continue drumul de îndată ce fotografia a fost făcută. Știm că August Sander și-a planificat și pus în scenă fotografiile, că i-a pus pe fermieri să pozeze pentru albumul de familie pe scaune scoase din salon și așezate la marginea pădurii. Astfel, pare puțin probabil ca acești trei tineri să-i fi intersectat accidental calea la fel
Baker, 192E
el, la fel de întâmplător, se plimba cu camera lui grea peste umăr. Poza trebuie, fără îndoială, să fi fost pusă în scenă și de aceea este atât de ingenioasă. Avem impresia că cei trei fermieri stau pe loc pentru noi, de parcă timpul s-a oprit pentru o scurtă clipă pentru a ne permite să participăm la acțiune.

Realizarea lui Sander a fost faptul că a adaptat metoda tradițională de aranjare atentă a portretelor la noua sarcină de fotografiere a documentării. A împăcat portretul de studio cu fotografia documentară. Acest lucru capătă o importanță deosebită datorită sistemului documentar pe care l-a urmărit în munca sa. Astăzi este considerat un exemplu timpuriu al artei conceptuale și nu a fost lipsit de influență asupra altor evoluții în domeniul artelor plastice. Astfel, Sander și munca sa în portret au adus o contribuție importantă la recunoașterea fotografiei ca artă. Pe plan internațional, este considerat cel mai faimos fotograf german al secolului XX. Pare de neconceput că, după al Doilea Război Mondial, acest artist a fost aproape uitat, chiar și în orașul său natal, Köln, până când L. Fritz Gruber și-a arătat munca la „photokina” în 1951 și a atras din nou atenția asupra realizărilor sale. R. м.

Borri în Herdorf. Siegerland, Germania. 1897-99 Lucrează pentru fotograful Georg Jung în Trier. 1899-1901 Petrece ani în călătorii ca asistent de fotograf, inclusiv la Berlin, Mag-deburg, Halle, Leipzig și Oresden. 1901 Angajat ca prim operator la Photographische Kunstanstalt Greii din Linz, pe care l-a
preia conducerea lui Franz Stuckenberg în 1902 și redenumește Sander & Stuckenberg. După despărțirea companiei cu Stuckenberg în 1904. redenumit Photographische Kunstanstalt 1. Ranges (Institut de artă fotografică de prim rang). 1904 Primele fotografii color. 1905 Prima expoziție personală la Landhaus-Pa vilion din Linz. 1910
Se mută la Köln. 1920-25 Prietenii importante cu „progresiștii din Köln. Elaborează conceptul general de patruzeci și cinci de dosare cu imagini separate în șapte grupuri. Primul dosar despre „țăran ca prototip”. creat în cadrul lui Menscften im 20. Jahrhundert (Cetăţenii secolului XX) 1939 Se mută la Kuchhausen. 1940 Incendiul din celiarul apartamentului său din Köln distruge 30.090 de negative. 1951 Prezentarea lucrării sale de către L. Fritz Gruber la prima ''photokina'' din Köln. 1964 Oies din Köln.

Lectură suplimentară: Sandet. Gimther (ed.). August Sander: Cetăţenii secolului XX: Portrait Photographe, 1892-1952. Cambridge, 1986.

20

Jacques-Henri Lartigue

Imaginea este simbolul vitezei. Este practic plin de presiunea tempo-ului pe care îl arată. Jacques-Henri Lartigue a făcut această fotografie când era încă foarte mic, un copil minune al fotografiei. Titlul laconic, Grand Prix al Automobile Club din Franța, indică doar tipul de eveniment, fără nicio explicație a ceea ce se întâmplă. O mașină de curse trece intermitent, capota deja dispărută, roțile din spate deformate în formă de ou, în timp ce spectatorii care aliniază pista de curse par să se încline în cealaltă direcție (aceste distorsiuni optice se datorează obturatorului camerei). Tensiunea de cel mai înalt grad filis întregul tablou, care este dominat de diagonais; nimic nu rămâne staționar, iar singurul suport vizual este oferit de grila virtuală de unghiuri care se intersectează.

În comparație cu această fotografie, majoritatea tablourilor futuriste par niște ilustrații laborioase. Lartigue a creat un incunabul de fotografie. Când a fotografiat – în cel mai adevărat sens al cuvântului – această imagine, fotografia instantanee așa cum o cunoaștem astăzi nu fusese încă inventată. Plăcile de sticlă fragile, camerele foto greu de manevrat, lentilele „lente” și procedurile complicate de dezvoltare au făcut dificilă înțelegerea noii tehnologii. Dar acest lucru nu a

reprezentat nicio problemă specială pentru băiatul talentat căruia i-a fost dat primul aparat de fotografiat de către tatăl său.
Ca pictor, Lartigue a avut un succes rezonabil, dar lucrarea sa de fotografie a primit recunoașterea meritată abia foarte târziu. Lumea sa picturală încântătoare își trage farmecul incomparabil din starea de confuzie a secolului/m de siècle, combinând un sentiment de eleganță cu un entuziasm neascuns pentru tehnologie. Mașinile, avioanele și avioanele au fost vehiculele implicate. Doamnele rafinate din societate au echilibrat grădini botanice întregi pe cap, expunând cel mult o cantitate mică de picior. Domnii s-au înfășurat ca niște mămici când au alergat pe drumurile prăfuite cu mașinile lor precare și și-au ținut pălăriile melon pe picioare în timp ce pozeau în fața mașinilor zburătoare asamblate prin tâmplărie aventuroasă. Fotograful a fost unul dintre ei; el își prezintă colegii cu deplină aprobare și ocazional nuanță de ironie. Nimic nu a întunecat fericirea societății „bune”, cu trăsăturile ei de aristocrație, iar întreaga existență a fost ca un cocktail fără sfârșit la soare blând. Contradicțiile dintre tehnologia avansată și modele extravagante au fost totuși evidente. Dar tocmai aceasta a dat imaginilor lui Lartigue calitatea și semnificația lor.
K. H.
1894 Născut la Courbevoie, Seine, 1902 Primul interes pentru fotografie; autodidact. 1914-18 Voluntari pentru serviciul militar în armata franceză. 1915-1916 Studiază pictura cu JT Laurens, Oécheneau și Baschet la Académie Julian din Paris. 1922-78 Activ ca pictor independent. Nenumărate expoziții de pictură. Jurnale fotografice. 1963 Expoziție personală la Muzeul de Artă Modernă, New York. 1966 Participa la „photokina”, Köln, 1986 Oies din Nisa.
Lectură suplimentară: Jacques-Henri Lartigue: Le choix du bonheur. Besançon, 1992.
Marele Premiu al Automobile Club din Franța 1912
Karl Blossfeldt
Adiantum pedatum, Feriga Maidenhair 1920-30
Fotografiile cu plante ale lui Karl Blossfeldt sunt cele mai bune exemple de fotografie după preceptele Neue Sach-lichkeit. Acest lucru se evidențiază cel mai bine în opera sa dedicată exclusiv plantelor, un microcosmos care, lărgit de multe ori, ne confruntă cu frumusețea monumentală. Într-o fotografie precum Maidenhair Fern, una dintre miile pe care le-a făcut, găsim o lume proprie - pentru că asta este - surprinsă într-un stil minimalist. Feriga în forma sa simplă, dar vie, ritmată, filifică spațiul tabloului. Nici fundalul și nici iluminarea nu distrage atenția de la simplitatea formei sale naturale. Fotograful înregistrează „obiectiv” ceea ce îi oferă planta. Cu toate acestea, această simplitate admirabilă are mai mult. Făcând din planta tema exclusivă a imaginii sale, Blossf eldt se apropie și de însăși ființa ei.
Papaver orientale, Orientai Poppy. 1915 25
Apreciem forma sa naturai – mai mult decât am putea face vreodată în natura însăși. Fotografia permite formei sale să vorbească, în timp ce Blossfeldt însuși se dă înapoi. Secretul constă în modul în care și-a redat subiectul ca un lucru viu unic.
Această fotografie în special arată clar cât de mult a imitat formele naturii Art Nouveau. Albrecht Diirer a scris: „Arta stă în natură. Cine o poate smulge, o are”. Ceea ce artiștii Art Nouveau au realizat împrumutând din forme de plante, Blossfeldt reușește să facă prin intermediul unei observații precise și directe. Feriga din păr de fată se prezintă goală în fața obiectivului camerei. Ca rezultat, frumusețea

formai a plantei este identificată clar. Concentrarea asupra esențialului, pe care Blossfeldt o permite să guverneze fiecare fotografie, definește, de asemenea, conceptul general al lucrării sale fotografice. În 1928 apare cartea sa Naturai Art Forms, care astăzi reprezintă încă moștenirea sa foto-artistică și, în același timp, a devenit o mare paradigmă a conceptului serial în fotografie.
Walter Benjamin a fost unul dintre primii săi contemporani care au recunoscut contribuția lui Blossfeldt la istoria fotografiei. „Din fiecare caliciu și fiecare frunză ies la noi necesitățile vizuale interioare care, ca metamorfoze, au ultimul cuvânt în toate fazele și etapele a ceea ce este generat.” Blossfeldt însuși a văzut în plante aceeași formă artistică/arhitecturală care determină fiecare operă de artă. Pentru el, arta și natura corespund reciproc în regularitatea lor structurală. e . в.
1865 Borri în Schieio în regiunea Harz, Germania. 1881-84 Se antrenează ca sculptor într-o turnătorie de artă. 1884-89 Studii la școala Kõnigliche Kunstge werbemuseum din Berlin. 1889-96 Vizită de studiu la Roma: lucrări acolo despre reproduceri de plante în scop didactic: primele fotografii ale plantelor. 1898 Preda la
Kunstgewerbliche Lehranstalt din Berlin. 1921 Numit profesor titular: esta blishes
o arhivă de plăci cu fotografii cu plante. 1926 Prima expoziție la Galerie Neumann-Mietendoti, Berlin. 1928 Urformen derKtinst (Forme de artă naturală) publicat de Ernst Wasmuth. 1932 Publicarea cărții a doua, Wunder garlen derNaturar! Forme în lumea plantelor). Oies din Berlin
Lectură suplimentară: Karl Blossfeldt.- Forme de artă naturală. Ediție retipărită. New York, 1998. Karl Blossfeldt: Art Forms in the Plant World. Ediție retipărită. New York, 1986.
24
Man Ray
Kiki – Le Violon d'Ingres 1924
Suprarealismul este acuzat că a fost mult mai mult o mișcare literară decât a avut vreo legătură cu artele vizuale. În André Breton a avut un poet ca purtător de cuvânt, și astfel principiul poetic al suprarealismului a fost stimulat de întâlnirea conținuturilor din surse diferite și de frecarea cauzată de întâlnirile lor în text și imagine. Întrucât nu prevedea formă și formă, suprarealiștii au rămas individualiști în ceea ce privește stilul.
Lucrarea lui Man Ray a introdus o notă specială, deoarece a folosit fotografia și a recunoscut devreme că acest mediu ar putea reproduce efectele bazate pe obiecte.
artă în formă bidimensională. Fotografia era în măsură să păstreze obișnuitul și să dezlănțuie efecte suprareale prin simple confruntări. Le Violon d'Ingres ilustrează o viziune străveche a violoncelistului care își ține instrumentul antropomorf ca o femeie între picioare. Simpla copiere a deschiderilor casetei de sunet pe spate, încadrarea formei de țesătura drapată de dedesubt și de turbanul de deasupra, permit ca visul violoncelistului să devină realitate: transformarea suprarealistă este completă. În plus, Man Ray face un alt împrumut din istoria artei, o vedere din spate a unui nud pictat de Ingres, cu alte cuvinte provoacă o întâlnire multiplă, inclusiv cea a unei picturi celebre cu deschiderile din cutia de sunet a violoncelului.
Le Violon d'Ingres este una dintre cele mai cunoscute fotografii ale lui Man Ray, poate pentru că realizează nu o fantezie nouă, ci una care este la fel de veche ca instrumentul pe care se bazează. Prin lucrarea

sa de fotografie, Man Ray a oferit unii dintre cei mai importanți stimuli fotografilor din ziua de azi. Împreună cu Lee Miller a dezvoltat solarizarea, folosind tehnica mai ales în portrete dar și în fotografia de nud. Cu fotografiile lui cu modele de matematică! formule el a adoptat o poziție undeva între abstracție și reproducere în fotografie și a arătat că una poate fi identică cu cealaltă. Cu „radiografiile” sale, el a oferit, de asemenea, un Ímpetu major pentru fotografia fără cameră. Unul dintre primii artiști a cărui operă fotografică este mai apreciată decât pictura sa, el a adus o contribuție decisivă la creșterea valorii artistice a fotografiei și a deschis calea către acest mediu pentru mulți artiști de mai târziu.

R. M.

1890 Bom Emmanuel Radnitzky în Philadelphia, Pennsylvania. 1908-12 Studii la National School of Design, New York. 1915 Prima lucrare cu fotografie; implicat și în film, pictură și sculptură. Îl întâlnește pe Marcel Ouchamp. Din 1917, co-fondator al mișcării Dada din New York, publică diverse
Dada tournais cu Marcel Ouchamp, inclusiv New York Dada în 1921
1920 Co-fondator al Société Anonyme. 1921 Se mută la Paris. Prietenos cu cei mai cunoscuți artiști ai timpului său. 1921-22 Primele „radiografii” publicate în albumul ¿es champs délicieux. 1940 Se mută la Hollywood. 1951 Se întoarce la Paris. 1970 Oies la Paris.
Lectură suplimentară: Man Ray. În Focus. Los Angeles, 1998. Man Ray. Autoportret Boston. 1999.

26

László Moholy-Nagy

Auto portret. Fotograma 1926

Culoarea și lumina au fost aspectele artistice de bază care l-au preocupat pe constructivistul maghiar și pe profesorul Bau-haus Laszlo Moholy-Nagy de-a lungul vieții, prin care a văzut lumina nu doar ca un mediu creativ, ci și ca o metaforă a rațiunii. În eseul său „Direct-ness of the Mind-Détours of Technology”, scris în 1926 și publicat în revista bauhaus, Moholy-Nagy a scris: „Relațiile limitate și infinite sunt în egală măsură rezultatul determinării cosmice. -influențele transcendentale ale relațiilor de interacțiune se materializează în moduri diferite, conform legilor lor înnăscute - o dată în culoarea albastră, alta dată într-un agregat și a treia oară într-o sublimare a minții.Gândirea - ca urmare funcțională a interacțiunii cosmos-corp. – este, în manifestările sale, o emanare constantă a existenței umane.” În acest context, poate, pot fi interpretate cel mai bine „fotogramele capului” ale lui Moholy-Nagy, dintre care el a produs o duzină bună. Majoritatea îl înfățișează fie pe Moholy-Nagy însuși, fie pe prima lui soție, Lucia, dar în unele cazuri Moholy-Nagy și-a „fotogramat” prietenii. Una dintre cele mai superbe lucrări ale acestei serii este Autoportret din 1926, care
se află acum în colecția de fotografii a Muséum Folkwang din Essen, Germania. Moholy-Nagy, recunoscut nu în ultimul rând după ochelari, și-a sprijinit mai întâi obrazul pe hârtie fotografică și a făcut o primă expunere. Două segmente transparente, produse prin intermediul șabloanelor și expunerilor succesive, se suprapun pe față, făcând-o să amintească de o planetă de pe cerul nopții. Ca o ghips, hârtia fotografică prezintă urme de umezeală din piele, făcute vizibile și conservate prin procesul fotochimic. Folosind cele mai simple elemente picturale și renunțând la orice simbolism literal, Moholy-Nagy a creat aici un autoportret care, în ceea ce privește imaterialitatea și spiritualitatea, este fără paralel în arta secolului al XX-lea. Capul

artistului, chiar sediul conștiinței, apare ca o figură luminoasă în întunericul cosmic, o „emanare constantă a existenței umane”, pentru a folosi propriile cuvinte ale artistului.   HM
1895 S-a născut la Bácsborsód, Ungaria. 1913 Studiază dreptul la Universitatea din Budapesta (și din nou în 1918). 1914 Chemat pentru serviciul militar în armata austro-ungară. Primele desene cu cretă și cerneală în spital în 1915. 1920 Se mută la Berlin. Contactați, printre alții, cu Kurt Schwitters, Hannah Hõch și Raoul
Hausmann. 1922 Primele fotograme cu colaborarea soției sale Lucia
Moh oly. Prima expoziție personală la galerie (1er Sturm. 1923 Numit profesor la Bauhaus din Weimar: șef de atelier de metal și curs introductiv.
Continuă să lucreze la Bauhaus din Oessau din 1925 până în 1928.1925 Publică lucrarea standard Malerei. Fotografie, Film ca al optulea volum al seriei Bauhausbücher. Primele fotografii ale aparatului foto. 1928 Se mută la Berlin: lucrează pentru
Stuttgart Werkbund expoziție Film und Foto, la care prezintă zeci și șapte de fotografii și fotograme. Activ ca designer de expoziție, scenograf, artist graphe promoțional și realizator de film. 1934 Emigrează la Amsterdam, apoi în 1935 la Londra. Îl întâlnește pe Henry Moore, Barbara Hepworth. și Ben Nicholson. Consultant artistic pentru magazinul de modă Simpson, precum și pentru Royal Airlines și London Transport. 1937 Se mută la Chicago. Prin Walter Gropius este numit director al New Bau haus—Școala Americană de Design. 1939 Fondează propria sa școală de design, care în 1944 devine Institutul de design. 1945 Contractează leucemie. 1946 Oies din Chicago
Lectură suplimentară: László Moholy-Nagy. Newark, 19 95. László Moholy-Nagy: Fotogramma 1922-1943. Munchen/Paiis/Londra. 1996
28
André Kertész
Furca 1928
Idiomul acestei fotografii este la fel de laconic ca și titlul ei. Furculița se află pe marginea unei farfurii și, ca și aceasta din urmă, aruncă o umbră adâncă. Ambele obiecte sunt tăiate de încadrarea fotografiei; este vizibilă doar o foarte mică parte a plăcii. André Kertész a compus imaginea și a înregistrat-o de sus, la un unghi de aproximativ 40 de grade. În unele versiuni ale fotografiei, este indicată și locația Paris, ceea ce este într-o anumită măsură înșelător, deoarece imaginea reprezintă unul dintre cele mai succinte exemple ale avangardei fotografice care, la sfârșitul anilor 1920, era centrată nu. la Paris dar la Berlin şi Moscova. Cu toate acestea, Kertész, născut la Budapesta, a fost mai mult un fotograf avansat, cu talent poetic și o tendință de a folosi efecte suprareale decât un reprezentant autentic al avangardei, precum compatriotul său Laszlo Moholy-Nagy (vezi p. 28). Cu toate acestea, viziunea Neues Sehen (Noua viziune) este demonstrată într-o manieră exemplară în acest simplu
Înotător sub apă, 1917
stili life — ca într-o fotografie anterioară cu ochelarii și pipa pictorului Piet Mondrian. Nu obiectele sunt decisive, ci modul în care au fost percepute de fotograf. Semnificația estetică a imaginii se desfășoară în cadrul modului de percepție, a viziunii specifice asupra lumii.
Kertész a învățat singur fotografia și tehnicile de dezvoltare. Cu toate acestea, el a fost orice altceva decât un entuziast tehnic. În timp ce locuia încă în Ungaria, în timpul Primului Război Mondial, înregistrase înotătorul sub apă, o apariție trecătoare pe suprafața

puternic dezmembrată a piscinei; ca să spunem așa, un eseu de fotografie folosind instrumente de fotografie. Înclinația lui era spre incidental, lucrurile care sunt adesea trecute cu vederea. A preferat să înfățișeze drama micilor întâmplări nespectaculoase din viața de zi cu zi. Deși fotografiile lui Kertész apăreau frecvent în reviste, fotojurnalismul îl neliniștea: „Vor documente, tehnică, nu fotografii expresive". Se simțea ca acasă la Paris. Dar înfrângerea Franței l-a obligat pe el, emigrant din Ungaria, să emigreze mai departe, la New York. Acolo, cu seria View from My Window onta Washington Square (1953), a adus o contribuție influentă la dezvoltarea fotografiei. Piața arată atrăgătoare, a remarcat un critic, „când Kertész o privește de sus". Nu putea exista o caracterizare mai potrivită a artei sale fotografice.   K. H.

1894 S-a născut la Budapesta. 1912 Diploma de la Academia de Afaceri din Budapesta. Angajată la bursă. Prima fotografie de stradă cu aparat de fotografiat mijlociu (4,5 x 6 cm). 1917 Publicat de mai multe ori în revista frMes Újság. 1918-25 Reia activitatea la bursă. 1925 Se mută la Paris. Nenumărate
portrete ale artiștilor, scene de stradă. etc. Întâlnește Brassaï.
1926-36 Liber profesionist
fotograf pentru diverse reviste din Franța, Germania și Anglia. 1927 Prima expoziție personală la galeria Au Sacré du Printemps. 1928 Prima Leica 1928-35 Colaborator principal la revista IA/. 1929 Participa la Expoziție Werkbund Film und Foto i 11 Stuttgart. 1930-36 Lucrări pentru revista Art et Médecine. 1933 Prima publicație: Enfants. 1936 Emigrează la New York. Prima expoziție personală acolo în 1937. Fotograf independent pentru, printre altele. Harper's 8azaar. Vogue, House & Garden și F fie American Magazine 1941-44 Publicarea interzisă. 1949-62 Contract exclusiv cu Condé Nast la New York. Ulterior, fotograf și artist independent. 1975-84 Nenumărate călătorii în Franța. 1979-81 Seria cu natură moartă cu cameră Polaroid. 1985 Oies din New York.
Lectură suplimentară: André Kertész: HisÎifeand Work. New York, 1997

Umbo

Cea mai recentă ofertă-ln Profil 1928

Ruth. HerHand, 1927

Umbo a fost, alături de Laszlo Moholy-Nagy, cel mai important fotograf al Bauhaus. Portretele feminine ale lui Umbo din 1927 au făcut istorie fotografiei, chiar mai mult decât fotografia de reportaj. Ceea ce era nou în fotografia lui Umbo nu era doar efectul de prim-plan, proximitatea extremă a feței subiectului față de aparatul de fotografiat, ci și combinația dintre abstractizare și realism, o tehnică neobișnuită pentru fotografie la acea vreme. Atunci când redarea cât mai multor semi-tonuri a fost idealul fotografiei, Umbo a renunțat la tranziția lină de la lumină la întuneric și a demonstrat că frumusețea feței poate fi exprimată în contraste alb-negru pur. Impresia grafie creată de prim-planuri ale feței și contrastul echilibrat dintre lumină și întuneric a fost contracarată de expresia senzuală a ochilor și a gurii. Aceste vocabulare de formă aparent divergente serveau unui scop comun
poză, și anume expresia unei noi imagini feminine care combină sentimentalismul și pragmatismul, sensibilitatea erotică și calculul cool. Portretele lui Umbo au ajuns să fie considerate ca expresia neglosată a feminității moderne, „Femeia Nouă" a anilor douăzeci.
În 1928, și-a unit forțele cu fostul scriitor expresionist de cafenea Simon Guttmann pentru a înființa agenția de fotografie dephot

(Deutscher Photo-dienst GmbH) la Berlin, care avea să joace un rol decisiv în dezvoltarea fotojurnalismului modern. Unul dintre cele mai memorabile fotoreportaje ale sale a documentat „viața secretă” a manechinelor de vitrine. A fost publicată sub titlul A Dangerous Street în revista de la Frankfurt Das lllustrierte Blatt. Here Umbo dă viață acestor figuri nemișcate prin fotografia sa: așa cum a făcut cândva Afrodita cu statuia lui Pigmalion. Cu cea mai mare tandrețe, el dă acestor figuri frumoase, anonime, destinate în cele din urmă vieții publice a străzii, un strop de intimitate. El a realizat acest efect fotografiend manechinele într-o fază intermediară a existenței lor, adică nici în timpul fabricării lor, nici în funcția lor ultimă în vitrină, ci în depozit, locul în care se află încă între ei. Ceea ce fac aceste frumuseți de ceară, cu privirile lor visătoare și ipostazele seducatoare, este lăsat în seama imaginației. Este posibil ca Umbo să fi fost inspirat de aceeași experiență care a determinat lucrarea lui Picasso Les Demoiselles d'Avignon (1907). Unele dintre doamne sunt îmbrăcate sumar, cu doar ciorapi de mătase sau pantofi delicati, în timp ce altele sunt complet goale, ridicând brațele și expunându-și trupul fără nicio sfială. Privind aceste fotografii, cineva s-ar putea simți transportat în cursul de desen nud al unei academii de artă. н. м.

1902 Borri Otto Maxímiíian Umbehr la Düsseldorf. 1921-23 Studii la Bauhaus din We mar. 1926 Începe să lucreze ca fotograf de portrete cu sprijinul lui Paul Citroen. 1928-33 Activ pentru agenția foto DEPHOT din Berlin. 1929 Participa la expoziția internațională Werkbun d Film und Foto din Stuttgart.

După 1945, activ ca fotograf de promovare și fotoreporter local pentru Hannoversche Presse. 1948-57 Fotograf intern pentru Kestner-Gesell-schaft din Hanovra. 1957-72 Fotografie cu ceai în Bad Pyrmon or. Hildesheim și la Werkkunstschule din Hanovra. 1980 Oies din Hanovra

Lectură suplimentară: Umbo: Hoт Baubaus гит Bìldjo'jrnalìsmus. Exh. cat., Kunstverein fur die Rheinlande und Westfalea. Düsseldorf. 1995.

32

Walter Peterhans

Portretul iubitului 1929

Poziția lui Walter Peterhans printre marii profesori din istoria fotografiei este excepțională, deoarece nu a format doar fotografi, ci și a folosit fotografia ca mijloc de educație estetică. După ce a studiat la universitate și o perioadă suplimentară de studiu ca fotograf de reproducere, a pregătit inițial studenți individuali într-un studio privat pentru fotografie publicitară și portret. Ulterior a predat la Bauhaus și la renumite școli de fotografie din Berlin,

Paradigma lui Pitagora, 1929

apoi, după ce a emigrat în Statele Unite, la Institutul de Tehnologie Illinois din Chicago. Ca matematician instruit, Peterhans a preferat fotografia experimentală, dar comprehensibilă, în locul lucrărilor libere, asociative. În consecință, el și-a învățat studenții bazele designului vizual în structuri experimentale,

din care, în mod exemplar, ei au elaborat regulile și legile fotografiei pentru ei înșiși. Mai târziu, la Chicago, Peterhans a predat exclusiv ca profesor de design vizual, analiză și istoria artei. Peterhans a lucrat cu o caracteristică particulară a fotografiei, capacitatea sa de a forța obiectele tridimensionale în bidimensionalitate. Din aceasta au rezultat aranjamentele lui care arătau ca niște montaje, dar nu erau. Obiectele pe care le-a adunat împreună pentru a forma tablouri erau în mare parte de o natură

tranzitorie, nepotrivitoare: resturi de țesătură, crenguțe, frunze, flori și solzi de pește strălucitori. De asemenea, îi plăcea să lucreze cu lentile și dispozitive de sticlă. Aceste compoziții obțin frumusețe prin capacitatea fotografului de a scoate în evidență și de a ilumina materialitatea lucrurilor și de a le afișa într-o apropiere nouă, obiectivă, dar adesea magică unul de celălalt.
Portretul iubitului pune un puzzle. Obiectele – fragmente de voal, pene, bucle și beteală – par să plutească deasupra fundalului misterios de strălucitor. Dispunerea lor poate părea la prima vedere a fi accidentală, dar o distribuție armonioasă a fost realizată prin așezarea lor în jurul pietrei în centru. Atracțiile de suprafață sunt subliniate de iluminare inteligentă (se dobândește chiar și un simț al consistenței obiectelor) și sunt sugerate valori materiale. Dar doar prin titlul său tabloul devine un portret simbolic; fragmentele se contopesc într-o declarație criptică de dragoste către o femeie îndepărtată care întruchipează o poezie duioasă. LD
1897 Borri din Frankfurt pe Main. 1920-23 Studiază matematica, filozofia și istoria artei la Technische Hochschule, München și la Universitatea din Gottingen. 1925-26 Studiază fotografia de reproducere la Academia de Stat pentru Arte Grafice și Comerțul Cărții, Leipzig: examen pentru master fotograf
diploma la Weimar. 1929-33 Director al clasei de fotografie la Bauhaus din
Ossau și Berlin. 1929 Participa la expozitia internationala Werkbund Film și fotografie în Stuttgart. 1933-34 Predă la Werner Graeff's Berlin Photo-
şcoală. 1935-37 Fotograf independent la Berlin: publică mai multe cărți tehnice despre fotografie. 1938 Emigrează în SUA 1938-60 Profesor la Institutul de Tehnologie Illinois din Chicago. 1953 Lector invitat la Hochschule für Gestaltung, Ulm. 1959-60 Profesor invitat la Hochschule für Bil dend e Künste, Hamburg. 1960 Oies în Stetten, lângă Stuttgart
Lectură suplimentară: Eskildsen, lite (ed.). fVa/fer Peterhans: Fotografii 1927-1938.
exh. cat., Muzeul Folkwang. Essen, 1993.
34
Ellen Auerbach
Eckstein cu ruj 1930
Forța acestei imagini constă în faptul că sunt mai multe lucruri deodată. Este un portret al actriței și dansatoarei Klare Eckstein: o fotografie a unei femei la modă în stilul inteligent al anilor 1920, cu o tunsoare de tip page, sprâncene smulse subțiri și mănuși de dantelă. În același timp, însă, este o piesă de bravura de compoziție picturală constructivă. Reflecția oglinzii este motivul compoziției late, „arhitecturale”. Uneori, artiștii încearcă să realizeze mai multe lucruri deodată într-o lucrare, iar încercările lor de a face eșuează foarte repede. Totuși, Ellen Auerbach a avut succes, deoarece diferitele componente au un efect de intensificare reciprocă. Capul „stilizat” echivalează cu „designul” compoziției picturale. În ciuda întregii raționalități a abordării – rețineți, de exemplu, cât de demonstrativ sunt prezentate legile refracției în marginea dreaptă a imaginii – acest dialog îndrăzneț al unei femei frumoase, cu propria ei reflecție, conține partea cuvenită de poezie. Cu toate acestea, modelul nu a fost surprins de toaleta ei. Mai degrabă, ședința sub lămpile fierbinți a durat atât de mult încât rujul ei era pe punctul de a se topi.

Dacă, în anii următori, Auerbach a susținut că la acea vreme era mai mult o amatoare, atunci aceasta este o subestimare fermecătoare, și nu doar în ceea ce privește
capodopera vizavi. Cu toate acestea, este adevărat că ea începuse fotografia cu aproximativ un an înainte. Ea a abandonat rapid filosofia „artă de dragul artei” a profesorului ei privat Walter Peterhans (vezi p. 34) pentru a practica fotografia aplicată în noul ei studio de portret și publicitate, ring! + groapă. Acesta a fost fundalul pe care Eckstein cu ruj din 1930 a ajuns să fie primul punct culminant al operei lui Auerbach. Abilitățile ei de natură moartă, predate de Peterhans, și personajul portret se îmbină imperceptibil aici. Nu în ultimul rând, această fotografie dezvăluie estetica Art Déco, așa cum apare și în lucrările lui Umbo, Lewis W. Hine și alții. Aproape în mod programatic, Auerbach a profesat mai târziu o formă de viziune profundă: o imagine ca aceasta, care aduce un omagiu frumuseții și aspectului, era, prin urmare, să rămână o excepție. P. s.
Siums, Londra, 1935
1906 S-a născut la Karlsruhe. 1924-27 Studiază sculptura la 6a-dische Landeskunstschule sub Paul Speck și Karl Hub bue h, în 1928-29 la Akademie der Bildenden Künste (Weissen-hof) din Stuttgart. Primește prima ei cameră 9 x 12. 1929 Pregătire de fotografiere ca student privat, împreună cu Grete Stern.
sub Walter Peterhans la Berlin. Studio foto ringl + pit înființat cu Grete Stern, specializat în fotografie promoțională și portret. 1930-31 Trei scurtmetraje (alb-negru, 16 mm): Heiterer Tag auf Rügen (Happy day on
Rugen), Gretchen fiat Ausgang (Gretchen are ziua liberă) și Bettole/Brecht. 1933-35 Emigrează cu Walter Auerbach în lei Aviv. Împreună cu el și Liselotte Grscheblna fondează studioul Ishon, pentru fotografie pentru copii. Comisii pentru Organizația Internațională Sionistă a Femeilor (WIZO). 1937-44 Emigrează prin New York către Elkins Park, lângă Philadelphia. Lucreaza pentru
colecția de artă a familiei Lessing-Rosenwald din Jenkmtown, Pennsylvania. Împreună cu Walter Auerbach experimentează cu lumina infraroșu și ultravioletă pentru a face vizibile restaurările și modificările printuri. 1944 Se mută la New York. Lucru independent pentru Time Magazine și Columbia Masterworks (și agam în 1949-1951). 1946-49 Lucrează cu un psiholog pentru copii la Clinica Menninger de Psihologie, Topeka. Kansas. Fotografii și două filme de 16 mm despre comportamentul copiilor. 1953 Predă fotografie la Junior College of Arts and Crafts din Trenton, New Jersey. 1955-56 Călătorie în Mexic cu Eliot Porter. Documentație color și alb despre bisericile mexicane. Publică Mexican Chunches (1987) și Mexican Célébration (1990). 1965-84 Terapeut educațional pentru copiii cu dizabilități de învățare la Institutul Educațional pentru Învățare și Cercetare, New York. 2004 Oies din New York
Lectură suplimentară: Ellen Auerbach. Berlin. Tel Aviv, Londra, New York. Munchen/New York. 1998.
lise Bing
Autoportret cu Leica 1931
Little a oferit fotografiei o provocare atât de durabilă precum oglinda. Cu greu poate exista un fotograf care să nu fi fost tentat să-și facă o fotografie în vitrină, indus de fascinația de a se vedea propriul sine suprapus peste ceea ce se vede prin vitrină. Optica camerei este ideală pentru amestecarea diferitelor planuri vizuale, făcând astfel imaginea rezultată impenetrabilă pentru vizualizator.

Privirea într-o oglindă, totuși, de obicei nu are astfel de efecte și, prin urmare, a fost întâmpinată cu interes doar atunci când a produs distorsiuni - ca în opera lui Anton Stankowski sau Albert Renger-Patzsch, de exemplu în binecunoscutul portret al acestuia din urmă al lui. propria reflecție într-un far de mașină.
În acest autoportret, care este cea mai faimoasă plăcintă a ei, Use Bing – „regina Leicăi”   are totuși
Mi и S'j:.·: .7 Se г
a reușit să aducă oglinda la un discurs enigmatic. Fotografia este împărțită auster în Unes verticale și orizontale, care amintește de opera Bauhaus, și totuși dă impresia de a fi extrem de ușoară și aparent accidentală. De asemenea, Bing apare în profil prin utilizarea unei a doua oglinzi. În cele din urmă, aceasta este o fotografie despre fotografiere, deoarece putem vedea de două ori ochiul drept al lui Bing, îndreptat către subiectul ei și calculând într-o manieră concentrată. Ochiul ei stâng pare să fie acoperit de cameră și totuși este vizibil, fuzionand cu camera în întuneric. Acest „a deveni una” cu Leica este pus imediat în context adecvat de profilul lui Bing, deoarece ne dăm seama că ochiul și fața ei nu ating camera. Destul de clar, fotografia este o procedură întreprinsă de la distanță; doar privirea leagă fotograful cu echipamentul ei de cameră.
În plus, această imagine este fascinantă pentru că parcă suntem priviți cu atâta intensitate. Deși, în momentul în care a fost făcută fotografia, aceasta nu ar fi putut fi intenția, fotograful era conștient că ochii ei ar fi inevitabil ațintiți asupra persoanei care privea imaginea finalizată. Privirea ei cercetătoare deranjează și totuși îl atrage pe Privitor, cu atât mai mult când cineva realizează că această privire – cel mai fascinant element al artei portretistice – supraviețuiește chiar și dincolo de moartea fotografului.   R. м.
1899 GBP Borri în Frankfurt pe Main. Din 1920 Studii matematică și fizică, apoi istoria artei la Universitatea din Frankfurt. 1929 Achiziționează o Leica (camera ei pentru următorii douăzeci de ani). Lucrează pentru lllustrierte Blatt. 1930 Se mută la Paris; fotografie pentru jurnalistul Heinrich Guttmann. Din 1931 Foto-reportaj independent și fotografie de arhitectură: comisii de modă și publicitate pentru, printre
alţii, Kı/. Arts et Métiers Graphiques, Le Monde, Harper's Bazaar și Vogă. 1941 Emigrează în SUA. Din 1957 Fotografie exclusiv color. 1993 Oprește munca în urma unui accident de mașină grav. 1998 Oies din New York.
Lectură suplimentară: Folosiți Bing: Three Decades et Photography. Exh. cat., Muzeul de Artă din New Orleans. New Orleans, 1985
38
Hugo Erfurth
Otto Dix cu pensula 1929
Portretul Otto Dix cu pensula este cel mai impresionant document al unei vechi prietenii artistice și, în același timp, o mărturie a dialogului fructuos dintre fotografie și pictură din prima jumătate a secolului XX. Se presupune că pictorul expresionist german Dix și fotograful de succes Hugo Erfurth, care își făcuse deja un nume înainte de 1914 ca portretist al artiștilor și scriitorilor renumiți, s-au întâlnit pentru prima dată la Dresda după întoarcerea lui Dix acasă din război. Erfurth a realizat primele portrete fotografice ale pictorului frontal și de profil în jurul anului 1920, cu sesiuni ulterioare de portrete suplimentare, precum și fotografii ale soției lui Dix, Martha, ale copiilor săi (1927–33) și ale părinților săi în Géra (1926). În

timp ce aparatul de fotografiat al lui Erfurth l-a înregistrat inițial pe pictorul din Dresda cu o expresie sumbră și un prim-plan (ca un bogeyman al burgheziei), portretele de mai târziu vorbesc un alt limbaj. Fotografia reprodusă aici corespunde mai mult tipului clasic de portret reprezentativ al unui artist; pictorul, pe atunci profesor la Dresda Kunstakademie, este prezentat ca un decan al domeniului său, în halatul său și cu pensula și paleta ca atribute. Caracteristic pentru reproducerea fizionomiei unghiulare a nenumăratelor portrete Dix este privirea măsuratoare și pătrunzătoare cu care pictorul îl favorizează pe Privitor - un simbol al talentului precis și critic de observație al artistului, care s-a exprimat în realismul șocant al picturilor sale. . La fel ca multe dintre fotografiile sale, Erfurth a tipărit acest portret ca oleograf, ceea ce dă o notă picturăă.
la expresia destul de severă. Această lucrare – un amestec de concepte ale Neue Sachlichkeit și estetica fotografiei artistice – este caracteristică stilului lui Erfurth. I-a stabilit reputația ca portretist al unor oameni de seamă din arte și științe, precum și al burgheziei și nobilimii din timpul Republicii de la Weimar. Fotografiile sale cu dansatoarea Mary Wigman, poetul Gerhart Hauptmann, arhitectul Hans Poelzig și pictorii Oscar Kokoschka, Marc Chagall, Max Beckmann, Paul Klee și MaxLiebermann sunt alte exemple în acest sens.
sus
Scrierile austriece Franz Bief 1914
1874 S-a născut la Halle an der Saale, Germania. 1893 Participa la o expoziție internațională de fotografii amatori la Kunsthalle, Hamburg. 1895 Trenuri cu fotograful de curte Wilhelm Hoffert în Oresden. 1896 Preia studioul din Oresden al fotografului de curte Schrõder. 1906 Cumpără Palais Lüttichau din Oresden,
unde înfiinţează Lichtbildnerei Erfurth, un studio „pentru fotografie modernă şi artistică”. Din 1925 Fotograme și fotografii pentru ad vertís eue nts, pe lângă
portrete. 1929 Predă fotografie pentru publicitate la Akademie fur Buch-gewerbe und Graphische Künste, Leipzig. Participă la expoziția Film und Foto din Stuttgart. 1933 Se mută la Köln. 1943 Apartament. studio și arhive distruse într-un bombardament. Se mută la Gaienhofen pe lacul Constance. 1948 Oies în Gaienhofen.
Lectură suplimentară: Drewitz, 6odo von și Schuller-Procopovici. Karen (eds). Hugo Eriurth (1874–1948): Fotograf între tradiție și modernitate. Köln, 1992
40
Lotte Jacobi
Kathe Kollwitz 1929
Fotografia a fost mai mult sau mai puțin predată lui Lotte Jacobi în eradle ei, din moment ce străbunicul ei își câștigase banii cu daguerréotipuri. Dar ea însăși ar ajunge la studioul ei de pe Kurfürstendamm din Berlin doar într-un sens giratoriu. Chiar și-a dorit să apară în filme. Abia când a fost nevoită să-și câștige propria existență, a decis să urmeze tradiția familiei. În anii douăzeci, femeilor le era ușor să devină independente ca fotografi; aproape nicio altă profesie nu oferea oportunități atât de bune de avansare. Ca specialist în fotografie de teatru și dans, precum și portretist căutat, Jacobi și-a dobândit rapid reputația de fotograf de oameni de seamă. Poze cu vedete de cinema, portrete precum și
instantanee din viața lor privată, au fost solicitate de multe reviste din anii Republicii Weimar.

În 1929, pe coperta primului număr al revistei Die schaffende Frau (Femeia muncitoare) a apărut un portret al artistei grafiști și sculptorului Kâthe Kollwitz. Jacobi a fotografiat-o cu o cameră cu spate cu placă de format mare și un obiectiv special pentru portrete cu focalizare moale. Frontalitatea strictă a fotografiilor aduce Privitorul față în față cu trăsăturile clare ale artistului. Decuparea atentă a imaginii, distribuția simplă a planurilor, contururile îmbinându-se ușor în fundalul neutru; toate acestea concentrează concentrarea pe privirea fermă și atentă a lui Kollwitz. Fiind o persoană care a condamnat nedreptatea socială și războiul și ca artistă, ea a impresionat-o pe Jacobi așa cum a făcut-o atâtea femei din generația ei. Fotografia și locul ei de publicare au stilizat-o pe Kollwitz ca o figură principală, al cărei angajament față de schimbarea socială și politică a fost considerată a fi la fel de exemplară ca și poziția ei de femeie independentă și creativă.
Jacobi a continuat să lucreze ca fotograf de portrete după ce a fost forțată să emigreze de către național-socialiștii în 1935. A plecat în Statele Unite, unde a atras și oameni de seamă ca subiecți: alți emigranți precum Albert Einstein și Thomas Mann, dar de asemenea, Eleanor Roosevelt și JD Salinger. Făcând acest lucru, ea a creat una dintre cele mai impresionante galerii de portrete ale unor personalități importante de la mijlocul secolului al XX-lea. LD
1896 S-a născut Johanna Alexandra (cunoscută ca Lotte) în Thorn, Prusia de Vest. 1908-69 Experimenta cu camera auto-bu It pinhole: primele fotografii cu o camera Ernemann 9 X 12. 1914-16 Urmează cursuri de istoria artei și literatură la Academia din Posen. 1920 Se mută la Berlin. 1925-27 Studii fotografie și cinema
tehnici matice la Staatliche Hõhere Fachschule din München. Prima cameră de film. 1927 Se întoarce la Berlin; lucrează independent în studioul tatălui ei. 1929 Prima Leica. Contact cu John Heartfield. 1930-31 Lucrează pentru agenția foto Press Clichee din Moscova. 1931 Întâlnește Lina Mo Dotti la Berlin. 1932-33 Călătorie la Moscova, Tadjikistan și Uzbekistan, făcând aproape 6.000 de fotografii. 1933-35 Publică în reviste sub numele „Folkwang-Archiv”,
„Behm’s Bilderdienst”, „Bender u. Jacobi”, „Lloyds”. 1935 Emigrât la New York. 1938 Conferință Cives la Liga Fotografiei. Întâlnește Berenice Abbott. 1947-55 Implicat în fotografia fără cameră; Fotogenics creat. Se mută la Deering, New Hampshire. 1970-71 Înființează un departament de fotografie la Currier Gallery din Manchester, New Hampshire. 1973 Prima retrospectivă la Muséum Folkwang, Essen, organizată de Otto Steinert. 1974 A primit titlul de doctor onorific în arte plastice de către Universitatea din Durham, Carolina de Nord: alte distincții în anii 1970 și 1980. 1990 Oies în Concord, New Hampshire
Lectură suplimentară: Beckers, Marion și Moortgat. Elisabeth. Atelier lotte Jacobi: Serlin/New York. Exh. cat.. Das Verborgene Musejm. Berlin, 1997

Tina Modotti
Demonstrația muncitorilor, Mexic, 1 mai 1929
În această fotografie a unui grup de oameni care demonstrează, toate calitățile pe care Tina Modotti s-a străduit să le obțină în fotografiile ei sunt prezente perfecțiunea compoziției, emoția, mișcarea, angajamentul și actualitatea - stăpânirea ei a cărei stăpânire asigură mesajul atemporal al imaginii.

Modotti și-a învățat meseria de la Edward Weston (vezi p. 74). Marele maestru al „fotografiei drepte” și-a trezit talentul de a vedea clar, de a înțelege rapid o situație optimă și de a o transforma într-o imagine validă. Modotti a vrut să facă „fotografie sinceră”. Ea voia adevăr, dar adevăr susținut de perfecțiunea formei. În acest sens, ea a fost mai dozată de viață decât Weston. Nu a fost fotograf de reportaj, dar a fost legată de reportaj prin munca ei. Ea a fost, de asemenea, una dintre primele femei fotografi care au străbătut străzile cu camera ei pentru a surprinde viața în stare brută. În timpul unei șederi în Mexic, ea a făcut din oamenii acestei țări subiectul ei. Ea a capturat tumul-
anii 1920 și 1930 care au urmat Revoluției mexicane — a cărei susținătoare necondiționată în fotografiile care sunt documente contemporane unice. Dar fiecare dintre fotografiile ei trece dincolo de documentar; sunt capodopere ale fotografiei.

În fotografia reprodusă aici, muncitorii mexicani fac o demonstrație. Dar vedem doar sombrero, umplând imaginea până la margini. Pălăriile sunt simbolul muncitorilor, care se deplasează spre o țintă, în mișcare. Modul în care cade lumina dă direcție acestei mișcări. În această mare legănată de pălării, tot ceea ce a vrut să spună Modotti este evident: oamenii își revendică drepturile cuvenite și o fac într-un spirit de solidaritate. Deși a fost făcută într-o clipă, această fotografie nu este nimic întâmplător. Este scanat și compus prin intermediul luminii și umbrei. Experiența unui moment a primit o statură durabilă. Această demonstrație specială a avut loc la 1 mai 1929, în Mexic, dar toate demonstrațiile din toate țările lumii sunt reprezentate în această fotografie. În ciuda faptului că locația este clar identificată de sombrero, Modotti a reușit să producă o imagine care a devenit un simbol al revendicării drepturilor omului, dincolo de timp și dincolo de granițele naționale. Aceste imagini pot deveni uneori condensate în opera lui Modotti într-o emblemă, de exemplu în fotografia ei cu două mâini ținând o pică. Aici nu sunt necesare cuvinte pentru a înțelege credo-ul lui Modotti. Pentru ea, umanitatea a fost principiul suprem, care guvernează conținutul lucrării de fotografie care a exprimat convingerile sale politice. e . в.

1896 Hambar Assunta Adelaide Luigia Modotti din Udine, Italia 1908-13 Lucrează într-o fabrică de textile din Udine. 1913 Emigrează în SUA 1913-14 Lucrează într-o fabrică de mătase din San Francisco 1914-17 Croitorie independentă din San Francisco. 1920-21 Activ ca actriță la Hollywood, inclusiv în Tiger Lady (1921).

1921-25 Studiază fotografia cu Edward Weston în Los Angeles și Mexico City. Lucrează ca fotograf independent. 1923 Emigrează în Mexic. 1927-30 Editor colaborator la revista Mexican Folkways. 1930 Raportat din Mexic din cauza agitației politice. Fotograf de ocazie la Berlin. 1931 Întâlnește Lotte Jacobi. 1931-34 Renunță la fotografie în timp ce locuiește la Moscova, apoi în 1934 în Franța și la Madrid și Valencia între 1935 și 1938.1936-38 Reporter la ziarul republican Ayuda, Madrid. Lucrează pentru diverse mișcări subterane, precum și pentru Crucea Roșie Internațională (Socorro Rojo) din Madrid. 1939-42 Trăiește în Mexic. 1942 Oies în Mexico City

Lectură suplimentară: Tina Modotti: Fotografii. Exh. cat.. Philadelphia Museum of Art. New York, 1995.

Martin Munkácsi

Băieți pe malul lacului Tanganyika 1931

Unele Roberts Poor Li se servește prânzul. 1926

„M-a influențat doar o singură fotografie de fotografie existentă”, a declarat Henri Cartier-Bresson, referindu-se la imaginea de vizavi. „Atât de pofta de viață, atât de bogăție, imaginea încă mă copleșește astăzi”, a adăugat el. Vedem trei băieți de culoare alergând în spumosul fluviului lacului Tanganyika. Fotografiați din spate, formează o săgeată, în timp ce brațele și picioarele lor care se intersectează produc câmpul de tensiune din această compoziție triunghiulară.Această poză a apărut în 1932 în prestigiosul anuar Das deut sche Lichtbild, o oglindă a realizărilor din fotografia germană, cu un an înainte ca Hitler să scrie prefața cărții și cu un an înaintea creatorului acestei fotografii, Martin. Munkácsi, a fost forțat să emigreze. Munkácsi a fost stăpânul incontestabil al instantaneului; el a cultivat rapiditatea ca metaforă estetică a vieții moderne în marele oraș, în care energia și dinamismul, neliniștea și sentimentul de a fi condus sunt evidente. –totul exprimat într-o perfecțiune elegantă a formei.Nu este o coincidență că el a revoluționat genul rigid al fotografiei de modă în Statele Unite, dându-i prospețimea fotografiei instant. Imperiul Austro-Ungar exista încă atunci când Munkácsi s-a născut într-o regiune maghiară care este acum
parte a României. Pe când era destul de tânăr, a avut succes ca jurnalist la Budapesta. Puterile sale de observație extraordinar de ascuțite, dar sensibile, l-au adus, în mod logic, la fotografie. El a învățat singur cerințele tehnice fără asistență profesională. Cu un aparat de fotografiat din lemn de casă, a fotografiat tot ce a căzut privirea lui: scene din viața de zi cu zi a orașului, sosirea unui ministru în fața Parlamentului Ungariei, dansul pe stradă, o trăsură în ploaie, un portar care, chiar și atunci când cade, se uită cu neîncredere la mingea poziționată cu succes sau săracii fiind hrăniți într-o bucătărie cu ciorbă (vis-a-vis). În această fotografie, farfuriile și lingurile goale sunt într-un contrast marcat cu oala plină, primitorii încovoiați către omul corpulnic. De dragul unui unghi de vizualizare original, Munkácsi a urcat pe scări, a urcat pe pereți înalți și a luat parte la curse periculoase de motociclete și automobile. La Berlin, primii capitali ai epocii mass-mediei, expresia sa de fotografie sa maturizat într-un stil inconfundabil. A lucrat pentru puternica editură Ullstein, iar ca fotoreporter pentru Ber liner Illustr irte Zeitung sa bucurat de o reputație legendară. A călătorit peste tot în lume cu mașina, vaporul și piane, iar în timpul unei șederi în Statele Unite a stabilit contacte cu baronul presei William Randolph Hearst. Când un număr din Harper's Bazaar care conținea pozele sale celebre cu Palm Beach a ajuns în chioșcurile de ziare, lumea fotografiei de modă a tremurat.
Munkácsi a dominat scena fotografiei de modă în anii 1940 și a influențat fotografi precum Richard Avedon și William Klein (vezi pp. 146, 120), înainte ca starul media însuși să iasă din modă. к. н.
1896 S-a născut Martin Marmorsteìn în orașul maghiar Kolozsvàr (azi Cluj-Napoca. România). Autodidact în fotografie. c. 1902 Schimbător de nume de familie! la Munkácsi. 1911-13 Se antrenează ca pictor la Budapesta. 1914-21 Reporter, scriind pentru Az Est, Pesti Napló, Színházi din Budapesta. 1921-27 Editor foto sportiv la Az Est; activă pentru revista săptămânală Theatre Life din Budapesta. 1927-30 Contract ca
fotograf la editura Ullstein din Berlin; activ acolo pentru Berliner Illustrine Zeitung, Die Ваτе, Koralle și Uhu. 1930-33 Revista freelance și fotograf de presă, lucrând printre altele pentru The Studio. a lui Harper

Bazaar, Bas Deutsche Lichtbild, Photographie și Modero Photography în Berlin și New York. 1934Emigrează în SUA 1934-40 Contract ca fotograf de modă cu Hearst Newspapers, Ine. în New York, lucrând pentru reviste precum Harper's Bazaar, Town and Country. Bună întreținere, viață și reținere pictonală. 1940-46 Fotograf sub contract cu Ladies' Horne Journal, New York. 1946-63 Fotograf independent Lucrează pentru King Features, Henry Ford și Reynolds Company. De asemenea, cameraman și designer de lumini pentru filme TV din New York. 1963 Oies din New York.
Lectură suplimentară: Martin Munkácsi. O monografie cu Aperture. New York. 1992
Manuel Alvarez Bravo
Visătorul 1931
Cicliştii de duminică, 1966
Manuel Alvarez Bravo a fost fondatorul erei moderne a fotografiei în America Latină. Și-a învățat meseria de la fotograful german Hugo Brehme, care a ales să locuiască în Mexic. Conștientizarea lui Bravo față de fotografie ca mediu estetic independent a fost educată de Tina Modotti, pe care a cunoscut-o în 1927. Tot prin intermediul lui Modotti a făcut cunoștință cu reprezentanții europeni și americani ai avangardei fotografice. El aparținea unui cerc de prieteni asociați cu muraliștii mexicani, care dezvoltau pentru prima dată un simț autentic al propriei culturi, ca urmare a Revoluției mexicane. A lucrat în sfera intelectuală a colegilor săi pictori Diego Rivera, Frida Kahlo, David Alfaro Siqueiros și José Clemente Orozco, toți dintre care
s-au angajat într-un singur mare scop: Mexic. „Mexicanidad" a devenit laitmotivul pentru arta lor. Și în opera lui Bravo găsim un conținut pur mexican. În centru se află oamenii pe care i-a întâlnit în fiecare zi, în toate domeniile vieții, în metropola orașului Mexico, în mediul rural liniștit sau în Pueblos, pe atunci încă neatins de turism. În primul rând populația indiană este cea care domină în fotografiile lui Bravo.
Subiectul din The Dreamer este, de asemenea, un Indio. Fotograful a văzut un băiat adormit pe Stradă, un subiect total nespectaculos, și l-a fotografiat exact așa cum era. Dar, fără ca Bravo să schimbe nimic, a devenit o imagine plină de umanitate. Fundalul este complet neutru. Tot ce vedem este un băiat adormit și zidăria unui zid. Dar, tocmai din cauza durității pietrei, se face evident că corpul viu este o substanță cu totul diferită. Cel care doarme este relaxat, în largul lui. Visul lui l-a transportat într-o altă lume, una în care uită greutățile vieții sale. Pe fața lui îi cad pete strălucitoare de lumină. Este un moment de pace și liniște, așa cum este acordat chiar și celor mai săraci; toată lumea poate visa. Bravo transmite toate acestea într-o singură imagine tăcută. Este o tăcere care caracterizează o mare parte din munca lui.
Sunday Cyclists a fost produs mai mult de treizeci de ani mai târziu. Dar imaginea este din nou marcată de fluiditatea unică care este comună muncii fotografilor mexicani ca grup. Bicicliștii par mici în imensitatea fiat-ului, a peisajului luminos și a cerului fără sfârșit. Sunt oameni între cer și pământ, care poate nu au alt scop decât să experimenteze o altă bucată de lume.   eb
1902 S-a născut în Mexico City. 1918-22 Etudiés pictură și muzică la Academia Nacional de Bellas Artes, Mexico City. Din 1922 Implicare autodidactă cu fotografia; îl întâlneşte pe Hugo Brehme în 1923. 1925-27 Trăieşte în Oaxaca. 1927 Întâlnește Tina Modotti. Din 1930 Lucrează ca fotograf pentru Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro

Siqueiros. și Rufino Tamayo. 1938-40 Îl întâlnește pe André B reton. Participă la mai multe expoziții inițiate de Breton în Europa. 1943-59 Fotograf al sindicatului mexican al filmului; activ ca fotograf rapher, cameraman și profesor la universitățile Varions din Mexic. 1959 Membru fondator al Publishers Fund for the Mexican Plastic Arts. 1972 Își transferă primele lucrări la Instituto Nacional de Bellas Artes, punând astfel bazele unei colecții de fotografii în Museo de Arte Moderno, Mexico City. 1990 Retrospectivă la Muséum of Photographie Art, San Diego. 1997 Retrospectivă la Muzeul de Artă Modernă din New York. 2002 Oies în Mexico City. Mai multe citiri: Bravo. Manuel Alvarez. Revelații: The ArtofMA Bravo. San0iego,1990

48

Erich Salomon

Ah, le voilà1 Le roi des indiscrets (It's That Salomon Again1), Paris 1931

Oricare dintre paparazzii de astăzi ar considera că este o onoare să se bucure de începutul unei cariere pe care a avut-o dr. Erich Salomon. În 1928, Salomon a făcut fotografii în secret la un proces cu o cameră ascunsă și, prin urmare, a experimentat primul său succes major. Berliner Illustrirte Zeitung a cumpărat fotografiile și i-a plătit o taxă senzațională în valoare de două luni de salariu. Asta i-a pecetluit decizia de a înceta relația de lucru cu editorul Ullstein și de a lucra ca fotojurnalist independent pentru Berliner Illustrirte Zeitung, Miinchner Illustrierte Zeitung, Fortune, Life și alte ziare. Salomon aflase că presa era interesată în special de informațiile picturale care erau considerate secrete.

El a descoperit avantajele camerei Ermanox ca instrument de lucru; avea un obiectiv rapid care îi permitea să facă fotografii fără blitz. În plus, a dezvoltat metode pentru a evita să atragă atenția asupra lui. Astfel s-ar îmbrăca exact ca politicienii

Sesiunea de noapte a miniștrilor german și francez la Conferința War Oebts de la Haga, ianuarie 1930

dorea să fotografieze astfel încât să se poată amesteca discret între ei, să așeze camera undeva într-un colț și să vorbească cu ei și să-și activeze declanșarea printr-un cablu lung. A stat mereu până când oamenii s-au obișnuit cu el și a rămas acolo mult timp după ce alți fotografi plecaseră. În același timp, a fost tratat cu o anumită toleranță, deoarece fotografiile sale nu urmăreau să expună, ci să raporteze în mod autentic. În cele din urmă, politicienii au simțit că imaginile lui Salomon le-au prezentat națiunii într-un mod care le-a fost plăcut. Cu toate acestea, chiar și el a fost uneori forțat să părăsească camera, iar când ministrul francez de externe Aristide Briand a observat în timpul unei întâlniri că Salomon, în ciuda interdicției generale a jurnaliștilor, era încă acolo și făcea fotografii, el a strigat: „Ah, le voilà! Le roi des indiscrets." Salomon a reușit să înregistreze chiar momentul în care degetul îl arăta.

Salomon și-a justificat fotoreportajul politic pe baza interesului său real și a propriei sale obiectivități. El i-a dat privitorului sentimentul de a fi chiar în mijlocul a ceea ce se petrecea. Pe lângă relevanța lor tematică, însă, pozele pe care le-a făcut erau „simboluri” ale genului său, imagini ale vieții politice ca atare. RM i|RBorri la Berlin. 1906–09 Studiază zoologie și inginerie la Berlin. 1909-18 Studiază dreptul la universitățile din München și Berlin. 1914-18 Serviciu militar și captivitate. 1920-21 Lucrează la bursă. 1921-22

Lucrează într-o fabrică de piane din Berlin. 1923-25 Înființează și conduce o companie de închiriere de mașini și motociclete
1926-28 Lucrări de publicitate pentru editura Ullstein din Berlin: contactul cu fotografia. Băieți primul său aparat foto (Ermanox); 1927 Primele fotografii. 1928 Face fotografii unui tribunal cu o cameră ascunsă — publicate în Berliner Illustrirte Zeitung. 1928-32 Fotograf de presă independent, lucrează pentru diverse cotidiene.
1931 Publicare la Stuttgart 0f Berühmte Zeitgenassen in unbewachten Augen-blicken (Contemporani celebri în momente nepăzite). 1932-43 Rezident la Haga, Olanda. Continuă să lucreze ca fotograf de presă pentru ziare și reviste din Olanda, Londra (The Daily Telegrap/i) și New York (Life).
1943 Deportare la Scheveningen, apoi la Theresienstadt și Auschwitz.
1944 Ucis la Auschwitz.
Lectură suplimentară: Er/ch Salomon 1886—1944: Aus dem Leben eines Photographen
Munchen, 1981. Erich Salomon: Portretul unei epoci. Berlin, Frankfurt, Viena, 1963 Fotografiile lui Erich Salomon 1933-1940. Amsterdam, 1996.
5°
Brassai
Îndrăgostiți într-o cafenea de pe Place d'Italie, Paris 1932
Graffiti, „Regele Soare”. 1945-50
Henry Miller l-a numit pe Brassai „ochiul Parisului”. De fapt, niciun alt fotograf nu a aruncat o asemenea lumină asupra vieții de zi cu zi din această metropolă precum Brassai. Destinele par să se desprindă prin aceste fotografii. A pieptănat străzile și cafenelele Parisului pentru imagini vii. Chiar înainte de a apăsa declanșatorul, fotografia era deja acolo înaintea lui. „Nu inventez nimic, dar îmi imaginez totul.” În fiecare gest pe care l-a observat, în fiecare situație care i s-a oferit, a căutat intensitatea momentului.Perechea de îndrăgostiți dintr-o cafenea este o scenă cu totul banală într-un bistro parizian.De ce devine asta o poză valabilă? Pentru că Brassai a dat structură vizuală celor fără formă, fără formă, în curgerea timpului.El era mai puțin interesat de situația reală, bărbatul pe cale să sărute femeia. Brassai a văzut mișcarea, a văzut caracterul vizual al actului spontan. Într-o clipă, a ales poza și a surprins ceea ce era atât de special la această scenă; faptul că se reflectă în oglinzile de pe perete îi intensifică semnificația. Brassai a reușit să combine realitatea și ficțiunea într-o singură imagine. Chipul femeii apare de două ori. Vedem omul din spate, dar chipul lui ne este prezentat și în oglindă. Capul său formează centrul imaginii și se află simultan la intersecția verticală și orizontală. Din fluxul nedefinit spațial al realității, Brassai a izolat o situație și a transformat-o într-o imagine. Gestul femeii, născută din clipă, și expresia ei spontană a feței sunt în contrast cu stilul de viață de pe masă, care arată ca și cum ar fi fost aranjat special pentru fotograf. Dar, din nou, întâmplarea a poziționat obiectele, iar ochiul fotografului le-a surprins așa cum erau. Întotdeauna uimitoare în opera lui Brassaï este prezența puternică a oamenilor. Ei împletesc fiecare decor cu volumul lor fizic și dezvăluie implicarea autentică a fotografului. Nicio fotografie nu a fost făcută doar de dragul ei. În ciuda întregii transformări ale vieții într-o imagine de fotografie, pozele lui Brassaï au fost întotdeauna o mărturisire a umanității. A fost, de altfel, un pionier în descoperirea unor teme noi. El a fost primul care a observat graffiti-urile de pe străzile Parisului și, încă din 1932, a fotografiat orașul noaptea. Însă interesul său deosebit se afla în oameni, inclusiv în prietenii

săi artiști, în special în Picasso. Brassai a transpus elementele cotidiene ale existenței umane în imagini pline de valoare estetică, dar și de căldură umană. eb
1839 S-a născut Gyula Halász la Brassé, Transilvania. H ungary (acum Brasvo, România). 1918-19 Studiourile la Academia de Artă din Budapesta, 1921-22 la Akademische Hochschule din Berlin-Chariot-tenburg. 1924-30 Lucrează ca pictor. sculptor și jurnalist la Paris, cu legături, printre altele, cu Picasso.Dali și Braque. 1925
Contact cu Eugène Atget. Asumă pseudonimul Brassai (derivat din locul său natal. Brassé). 1926 Îl întâlnește pe André Kertész. 1930 Începe să facă fotografii cu o cameră Voigtlander. 1930-40 Fotograf independent pentru revistele Verve. Minotaure și Harper's Razaar (din 1937).
Publicatia Paris de
noapte (1932). 1932 Starfs fotografiend graffiti pe pereții parizieni. I-a fost interzis să-și exercite profesia în timpul ocupației germane a Franței, el fotografiează fără noutate sculpturile și desenele lui Picasso și scrie hook Conversations avec Picasso. Din 1945 reia activitatea ca fotograf de revistă. inclusiv pentru Harper's Sazaar (până în 1962). Lilliput, Picture Post, Labyrinthe și Réalités. 1945-50 Designer de balet. Paris. 1962 Se oprește fotografierea. 1984 Moare la Beaulieu-sur-Mer. Franța
Lectură suplimentară: Brassai Chicago. 1977. Brassai.· Artiștii vieții mele. New York. 1982
52
5
ЙО
■ .·

Herbert Bayer
Autoportret 1932
Herbert Bayer, șeful departamentului de tipărire și publicitate la Bauhaus, Dessau, din 1925 până în 1928, a fost arhetipul designerului modern de grafică a cărui activitate îmbrățișează tehnicile de tipografie, fotografie și desen. Scopul lui Bayer a fost să traducă constructivismul și suprarealismul în limbajul pictural al reclamei și, în același timp, în estetica vieții de zi cu zi. În 1926, influențat de școala pariziană a suprarealismului, Bayer a început să creeze imagini de vis prin intermediul fotomontajului. Seria sa Om și vis, planificată inițial ca o poveste în imagini, dar nefinalizată, a fost publicată în 1936 într-un portofoliu intitulat simplu u Fotomontaje. Autoportretul său din 1932,
Lonely City Owelier! Auto portret. 1932
cel mai faimos fotomontaj din această serie, îl arată pe artist privind propria sa reflexie într-o oglindă și văzându-se transformându-se în piatră. O bucată i s-a rupt din umăr, dezvăluindu-i interiorul pietrificat, iar el ține piesa în mâna stângă, privind uimit la golul pe care a lăsat-o. Privirea narcisistă către oglindă s-a schimbat brusc într-o privire de groază. Asemenea imagini de coșmar sunt în tradiția fotomontajelor – cunoscute sub denumirea de „portrete duble” sau „portrete în glumă” – care au devenit foarte populare în cercurile amatorilor la începutul secolului. Le-au arătat subiecților portretizați întâlnindu-se pe stradă sau purtându-și capetele sub brațe.
Fotografia lui Herbert Bayer, Lonely City Diveller, este menită să fie și un autoportret, sau, în orice caz, așa a desemnat imprimarea supraviețuitoare în Arhiva Bauhaus din Berlin. Această fotografie

trebuie să fie cea mai remarcabilă și captivantă metaforă care a fost creată vreodată de Bayer: o pereche de mâini ridicate pe fațadele locuințelor orașului, cu o pereche de ochi care se uită la noi în palmele mâinilor. Ceea ce Bayer vizualizează aici este inversul unui gest normal, de zi cu zi. Însuși mâinile cu care ne apărăm ochii închiși într-o încercare de a scăpa de agitația lumii exterioare, de a ne concentra în întregime asupra noastră, acum se holbează la noi. Actul de a vedea, de a percepe lumea de la distanță, aici se conectează cu actul de a atinge și de a simți, de a experimenta lumea de aproape. Dar ce legătură are asta cu singurătatea locuitorului orașului? Poate Bayer încearcă să spună că oamenii care locuiesc în oraș sunt doar „ochi”, bogați în impresii vizuale, dar săraci în contacte umane? н. м.

1900 Borri în Haag, Austria. 1921-25 Studii la Bauhaus din Weimar. 1925-28 Șeful atelierului de tipografie și publicitate Bauhaus din Oessau și, printre altele, responsabil cu proiectarea materialului tipărit Bauhaus, adoptă tehnicile de fotomontaj și colaj pentru arta grafică gratuită și aplicată. Din 1928 se îndreaptă tot mai mult către fotografie. Director al agenției de publicitate studio Dorland din Berlin. Pana in 1930 art director al l/otjue. 1929 Participa la expozitia internationala Werkbund Fi/m und Foto din Stuttgart 1938 Emigreaza in SUA Director artistic al agentiei de publicitate Dorland Internațional la New York. 1946-67 Consultant în proiectare pentru Aspen Development and Container Corporation of America din Aspen, Colorado. Din 1964 Consultant artistic pentru Atlantic Richfield Company. 1985 Oies în Montecito, California

Lectură suplimentară: Chanzit, Gwen Finkel. Herbert Bayer și designul modernist în America. Ann Arbor. 1987. Cohen, Arthur Allea. Herbert Bayer. Cambridge. 1984. Herbert Bayer: Visuelle Kommunikation. Arcbitektur. Malerei. Das Werk des Künstlers în Europa și SUA. Ravensburg, 1967

54

Heinz Hajek-Halke

Nud alb-negru 1936

Această fotografie – Nud alb-negru, din 1936 este mai faimoasă decât creatorul ei. Ori de câte ori sunt citate exemple remarcabile de estetică a fotografiei, această imagine este inclusă în mod regulat printre ele. Unul dintre motive este concizia formei. Două figuri nude, decupate deasupra și dedesubt, cea din dreapta neagră, care din stânga alb, își curbează corpurile una față de cealaltă, astfel încât se produce o formă de „X” în reducerea structurală. Negrul se suprapune pe alb, care în realitate

Eva-Chançon, c. 1932

nu este alb, ci un gri subtil care iese în evidență clar pe fundalul neutru, aproape alb.

Perfecțiunea estetică a fotografiei este rezultatul unei experiențe ample. Ceea ce pare o fotografie completă instant este, de fapt, un montaj. Nudurile alb-negru sunt identice. Nu este doar același model implicat, este o imagine în oglindă a aceleiași figuri. Care dintre cele două este autentică nu poate fi determinată din fotografie, deși dă naștere la multe

speculaţii. Figura neagră reprezintă versiunea negativă a celei albe și trebuie, conform logicii tehnicii fotografiei, să o fi precedat. Iritația vizuală este deliberată. Astfel, așa cum îl percepem noi, nudul negru se suprapune pe cel alb, deși culoarea neagră conotă profunzime în arta vizuală. Reflexiile luminii pe corpul întunecat

slăbesc această impresie, la fel ca și terenul neobișnuit de lumină. Simetria perfectă a structurii formale corespunde, de altfel, caracterului fiat al conceptului de ansamblu al tabloului. Nudul alb-negru afișează spectrul bogat de „color” al fotografiei alb-negru în fiecare nuanță imaginabilă, punând subtil planul imaginii în mișcare. În realitate, acesta este un eseu vizual despre posibilitățile estetice ale fotografiei alb-negru.
Deși unul dintre cei patru lideri din domeniul său din Germania - ceilalți fiind Renger-Patzsch, Blossfeldt și Sander - Heinz Hajek-Halke este un artist de fotografie a cărui importanță devine doar treptat clară. Un motiv pentru aceasta este înțelegerea sa, în primul rând artistică, asupra mediului fotografiei, caracterizată prin experimentare. Lucrarea sa fotografică este variată și versatilă și nu poate fi comparată cu cea a oricărui alt fotograf german. Acesta variază de la Neues Sehen la „fotografie subiectivă”. Filmul a fost una dintre sursele sale majore de inspirație, iar principiul său estetic, ciocnirea sub formă de montaj a unor momente individuale de percepție, a determinat organizarea imaginilor sale. El a fluctuat între sferele artei comerciale și necomerciale în Berlinul anilor douăzeci. După război, Hajek-Halke a devenit reprezentantul principal al unei fotografii orientate estetic. El a inventat „grafică ușoară”. Prin manipularea foto-mecanică a negativului și prin efecte externe precum zgârieturi, pete de funingine și ghie, el a reușit să producă imagini ale unor lumi nemaivăzute până acum. к. н.
1898 Bom la Berlin; crescut în Argentina. 1915-17 Studii la Konigliche Kunstsc hule, Berlin (și din nou din 1919). 1923-25 Lucrează ca iisher în Hamburg. 1924 Primele încercări de fotografie. 1925 Primele lucrări experimentale. Din 1927 Colaborare cu editorul Deufscftes LicMbiÌd. Din 1933 Scientile
cercetarea microorganismelor, utilizarea macrofotografiei. 1937 Călătorie la Brazii. Reportaj foto pe o fermă de șerpi și primele imagini abstracte și fotograme. Din 1939 Fotograf industrial și aerian pentru lucrările Dornier
în timp ce eu n armata germană. 1945 Deținut prizonier de francezi. Înființează o fermă de șerpi pentru a produce venin pentru industria farmaceutică. Din 1947 Reia activitatea ca fotojurnalist si fotograf experimental. 1949 Co-fondator al grupului „fotoform” din Saarbrücken. Din 1955 Profesor de artă grafică și fotografie la Hochschule fiir Bildende Kiinste. Berlin. 1983 Oies din Berlin
Lectură suplimentară; Heinz Hajek-Halke. dergrofle Unbekannie. Introducere de Klaus Honnef. Postfață de Michael Ruëtz. Göttingen, 1997
56
Henri Cartier-Bresson
Alicante, Spania 1933
Henri Cartier-Bresson este Rafaelul fotografilor din secolul al XX-lea. Cu aparentă uşurinţă a reuşit să producă o capodoperă după alta. În retrospectiv, aproape niciun alt fotograf a produs un număr mai mare de piese de bravura. Mai mult decât atât, în anii înaintați, el și-a putut permite luxul de a-și declara finalizată opera fotografică, astfel încât să se poată dedica în principal – ca în tinerețe – desenului și picturii. Și asta a fost acum vreo douăzeci de ani.
Alicante a fost una dintre primele imagini ale lui Cartier-Bresson, opera unui geniu de douăzeci și cinci de ani care a înregistrat frecvent doamne de pe străzi în călătoriile sale prin Spania și Mexic. Nu și-a surprins „modelele” la toaleta lor. Femeia din spate rade gâtul femeii care stă în fața ei, în timp ce aceasta din urmă, care

reacționează la tânărul fotograf cu un amestec de mândrie feminină, neîncredere profesională și curiozitate, aranjează părul femeii care stă în ea. în faţa ei. Ceva între o scenă de gen și un portret de grup, această fotografie — o capodopera a grotescului — ne fermecă prin bogăția ei de gesturi și expresii faciale ambivalente. O etapă a vieții pline de sânge, pe cât de fascinantă ar putea fi, imaginea și-a găsit drumul douăzeci de ani mai târziu în lucrarea principală a lui Cartier-Bresson, seria The
Europenii, unde reprezintă Spania liberală cu puțin timp înainte de izbucnirea războiului civil spaniol.
Alicante este una dintre cele mai indiscrete și mai directe fotografii ale lui Cartier-Bresson, care în ultimii săi ani a renunțat la îndrăzneala abordării clasice. A fost francez până la capăt, iar arta sa a devenit o expresie a unui înalt gust cultural. El a oferit imaginilor sale o mare claritate constructivă, împotriva tec-tonicilor cărora le-a scos în evidență necalculatul, „coincidența” umană în mod contrapuntai. În ciuda imediatității cu care și-a înregistrat contemporanii — plini de farmec, spirit și ironie — Cartier-Bresson s-a dovedit a fi un „constructor” conștiincios. În imaginile sale, el a subjugat liniile, suprafețele, mișcările și etapele intermediare de gri dintre alb și negru, într-un întreg, după modele și legi aproape muzicale.
În calitate de estet, Cartier-Bresson s-a preocupat în primul rând în cea mai mare parte a lucrării sale — chiar și în călătoriile sale de reportaj în China, India sau Cuba — cu imaginea și numai după aceea cu ceea ce era portretizat. Adesea, persoanele asamblate sunt aranjate și împletite într-un mod foarte elaborat, decorativ. În același timp, după cum recunoaște el, grija sa de-a lungul vieții a fost să pătrundă „în inima vie a ființei umane”. ps
411 Borri din Canteloup, Franța. 1922—23 Studiază pictura cu Cotenet și din 1927 până în 1928 cu André Lhote, París. 1928-29 Studiază pictura și literatura la Universitatea Cambridge. 1931 β de exemplu în cariera de fotograf. 1932 Prima expoziție la Julian Levy Gaílery, New York. 1934 Fotograf pentru un etno
expediție graphie în Mexic. 1935 Fotograf independent. Film de studii cu Paul Strand la New York. 1936 și din nou în 1939 Asistent camera lui Jacques Becker și André Zvoboda pentru Jean Renoir. 1937 Lucrări la filme documentare în Spania. 1940-43 În captivitate germană. 1943-45 Activ în
MNPGD (Asociația fotografilor underground francezi). Din 1945 Fotograf liber profesionist la Paris, 1946 în SUA 1947 Membru fondator al agenției foto Magnum^New York și Paris, împreună cu Robert Capa, David Seymour și George Rodger. 1948-65 Traveis în Birmania, Pakistan, Indonezia (1948—50), Rusia (1954), China (1958-59), Canada, Mexic și Cuba (1960), Japonia și India (1965). Din 1973 Renunță la fotografie și revine la desen și pictură. 2004 Oies la Paris
Lectură suplimentară: Henri Cartier-Bresson. Boston. 1998. Cartier-Bresson, Henri. Tête à tête. Boston, 1998. Henri Cartier-Bresson.- Seine Kunst-Sem Leben. Munchen/Paris/Londra. 1997.
58
Martín Chambi
Flûte-Playing Indio with Llama 1933
Martín Chambi a fost primul fotograf indian din istoria fotografiei în America Latină. Când a deschis un studio de fotografie în Cuzco în 1920, a devenit rapid cel mai faimos fotograf de portrete din orașul său. Dar nu a realizat pur și simplu portrete din studioul său

comercial. De-a lungul anilor, a creat o enciclopedie fotografică a societății din Cuzco și satele din hinterlandul andin. Ca urmare a fotografiilor sale știm destul de multe despre structura socială a țării în anii 1920 și 1930. Chambi era un maestru al portretului de grup, dar în același timp a fost primul care a fotografiat Machu Picchu, care fusese descoperit în 1911 de englezul HiramBingham. Pozele splendide ale peisajului lui Chambi au dezvăluit dragostea lui specială pentru Anzi, dar pasiunea sa principală a fost rezervată Indio.
Fotografia de aici este tipică pentru Chambi când lucra nu în studio, ci pe câmp. Aici putea surprinde atât oamenii, cât și splendoarea împrejurimilor sale naturale. A intrat pe Indio care cânta la flaut cu o lamă într-una dintre călătoriile pe care îi plăcea să le facă chiar și sub cei mai
conditii dificile. În același timp, el a înregistrat măreția peisajului și familiaritatea cu acesta a indioului, care în acest loc îndepărtat și-a întins distrat după flaut; o emoționantă scenă pastorală sud-americană căreia Chambi i-a dat odată titlul Tristeza andina.
Fotograful încerca să surprindă liniștea imensă, pacea, într-o imagine. El însuși era atât de strâns legat de acest peisaj încât a știut să facă vizibile sentimentele oamenilor săi. A fost un adept hotărât al „Indigenismului”, care s-a transformat pentru prima dată într-o mișcare politică în timpul vieții sale și cu greu și-ar fi putut dori un interpret mai bun decât Chambi; preocupările indienilor erau şi ale lui Chambi. În nenumăratele portrete pe care le-a făcut de-a lungul vieții, cele ale populației indiene l-au făcut celebru. Prin redarea sa cu pricepere a omului și a peisajului, dar și prin precizia fotografiilor sale de arhitectură, Chambi și-a depășit contemporanii pentru a deveni o noutate în fotografia latino-americană. În țara sa, îndepărtată de marile orașe ale lumii, el a creat izolat o operă de calitate atemporală.   e . в.
til Bom in Coaza. Peru. Din 1900 Lucrări pentru compania minieră Santo Domingo din Carabaya. 1908 Se mută la Arequipa: ucenic la Max T. Vargas până în 1917.1917 Se mută la Sicuani. Prima expoziție la Centro Artistico din Arequipa. 1920 Se mută la Cuzco. Înființează o garsonieră acolo. 1925 Participă la o expoziție internațională
în La Paz. Bolivia. 1934 Publicarea fotografiilor sale în Cuzco Histórico.
Lima. 1936 Travei și fotografie în Chile. 1938 Deschide o galerie de studio pentru a expune portrete de studio. 1964 Participâtes. împreună cu fiul său Victor, la Primera Convención de la Federación de Arte Fotografia din Mexico City 1973 Oies în Cuzco.
Lectură suplimentară. Martin Chambi. Pbotografbs 1920-1950. Washington/Londra, 1993
60
Alfred Eisenstaedt
Alfred Eisenstaedt, unul dintre cei mai cunoscuți fotojurnalişti ai secolului XX, și-a petrecut primii ani ai vieții profesionale în Germania, înainte de a emigra în Statele Unite, în 1935. Acolo, a fost printre primii fotografi ai revistei Life, fondată în 1936, pentru care a publicat peste nouăzeci de poze de copertă și a realizat nenumărate comisii. Datorită mobilității sale, Eisenstaedt a fost un fotoreporter ideal, permanent gata de acțiune, care a experimentat lucrurile așa cum se întâmplă, chiar în pulsul timpului.
După cum relatează Eisenstaedt în cartea sa, The Eye of Eisenstaedt (1969), fotografia lui Graf Zeppelin a fost făcută în 1934 în timpul unui zbor transatlantic către Rio de Janeiro și a apărut în reportajul

său foto, Seven Days in a Zeppelin. Unele daune aduse pielii exterioare a dirijabilului au trebuit să fie reparate, iar lui Eisenstaedt i sa permis doar să facă un total de trei fotografii ale incidentului. La acea vreme, lz 127 Graf Zeppelin, care în 1929 întreprinsese primul zbor în jurul globului, călătorise deja pe toate continentele și în curând ar fi traversat oceanul pentru a suta oară. Fascinația acestei minuni a tehnologiei, care a fost întotdeauna bună pentru o poveste din ziar și, prin urmare, însoțită în călătoria sa de fotografi reputați, a fost exploatată și de naziști. Astfel, în 1933, Graf Zeppelin a fost o atracție la conferința Partidului Național-Socialiștilor din Nürnberg și, împodobit cu o svatică enormă pe suprafețele sale stabilizatoare, a fost folosit abuziv în scopuri propagandistice în călătoriile sale în jurul lumii ca simbol al progresul celui de-al treilea Reich. Doar explozia succesorului său, LZ 129 Hindenburg, de la Lakehurst, New Jersey, în 1937, a dus la construcția de zeppelinuri, precum și visele propagandistice, într-un zgomot brusc.
Perspectiva neobișnuită a imaginii, pe care, în cele din urmă, o datorăm spiritului de aventură al fotografului, dă o impresie despre frumusețea uluitoare și pericolul unei călătorii prin aer în zeppelin. Fotografia trezește, de asemenea, asocieri cu îndrăzneala eroică a muncitorilor din fotografiile lui Lewis W. Hine cu Empire State Building. и. P.
1898 Borri în Ûierschau, Prusia de Vest (azi Roland). 1913-16 Studii la Universitatea din Berlin. Autodidact în fotografie. 1916-18 Serviciul militar 1919-21 Lucrează ca vânzător de beli și nasturi la Berlin. 1927-29 Fotograf independent pentru Weltspiegel. 1929 Se hotărăște să devină fotograf 1929 Lucrează ca o listă de ziar ap hoto pentru Pacific and Atlantic Picture Agency
(mai târziu parte a Associated Press). 1929-1935 Lucrează pentru Berliner Illustrine Zeitung, printre altele, la Berlin și Paris. 1935 Emigrează în SUA Fotograf independent la New York, inclusiv pentru Harper s Ba/aar, Vogue și Town and Country unti! 1936 Din 1936 Fotograf obișnuit pentru viață. 1966 Prima publicație: Wiiness to Our Time. 1995 Oies in Oak Bluffs, Martha's Vmeyard, Massachusetts.
Lectură suplimentară. Eisenstaedt: Germania. New York, 1980

Dirigible Graf Zeppelin este reparat peste Atlanticul de Sud într-un zbor către Rio de Janeiro 1934
Alexandru M. Rodcenko
Salt cu capul 1936
„Pentru a-l educa pe om la un nou mod de a vedea, trebuie să-i arăți obiecte cotidiene, familiare, din perspective total neașteptate și în situații neașteptate”, scria Alexander M. Rodchenko în 1928. Acela a fost anul în care și-a cumpărat o Leica, renunțând anul precedent la pictură în favoarea fotografiei și nerăbdător și-a pus ideile în practică. Ca și în fotografiile lui Al vin Langdon Coburn din New York, Leica i-a permis să observe și să reacționeze la situații mai rapid, pentru a da expresie vizuală pulsului epocii mecanizate. I-a permis să ia poziții neobișnuite, să scurteze foarte mult perspectivele, să pătrundă în detalii și să înregistreze mișcarea. Astfel de
Pionier la trompeta, 1930
poze nu mai fuseseră văzute până acum în Uniunea Sovietică și nici în altă parte.
Somersault este un prim exemplu de înregistrare a unei mișcări într-o clipă, izolând-o într-un mod care este imposibil de realizat cu ochiul liber. Ochiul percepe acrobațiile aeriene ca o succesiune de mișcări

ale căror faze le putem descrie ulterior, dar ale căror detalii nu le putem înregistra în memoria noastră vizuală. Multe dintre fotografiile lui Rodcenko au dezvăluit detaliile secvențelor de mișcare pentru prima dată, deși, spre deosebire de podul Eadweard Muy (1830-1904), el nu era preocupat de o disecție analitică a fazelor de mișcare, ci de un punct culminant care să rezumă decisive. caracteristice acrobaţiilor dintr-o imagine. Conceptul unei mingi umane care plutește în aer este simbolizat în Somersault. Cu astfel de lucrări, Rodcenko a permis fotografiei să-și ocupe locul în avangarda artistică a epocii, alături de constructivism și cubo-futurism. El este astfel considerat un pionier în integrarea privirii fotografiei în artele plastice, păstrând și încurajând în același timp propriile calități ale fotografiei ca mediu.
RM
1891 S-a născut la Sankt Petersburg. 1910-14Studii la Kasan Art Schooi. c. 1914/15 Se mută la Moscova, cu studii suplimentare la Stroganoff Art Schooi, unde îi cunoaște pe Vladimir Fatilo și Kazfmfr Maievfch. 1920-23 creează tripticul Trei Color-Roșu, Galben, Albastru. 1922-24 In voi vement cu fotomontaj,
arta posterului și designul cârligului. Din 1924 face primele fotografii cu o cameră mare. Din 1925 Funcționează cu o cameră de mână și dezvoltă un stil caracteristic cu unghiuri de vedere extreme. 1930 Membru fondator al grupului Ûctober,
din care este exclus în 1931.19351 reabilitat și participă la expoziția Maeștrilor Fotografiei Sovietice Arî de la Moscova. 1933-41 Lucrări pentru revista SSSPna stroike. pe care l-a întemeiat împreună cu Varvara Stepanova. Din 1950 Experimente cu fotografie color și design de reviste 1956 Oies la Moscova.
Lectură suplimentară: Alexander Rodchenko: Pictură. Desen. Design colaj, fotografie. Exh. cat., Mjseum of Modern Art. New York. 1998. Oabrowski. Magdalena Aleksandr Rodcenko. New York, 1998. Niciodată, Peter. Aleksandr M. Rodchenko și Varvara F. Stepanova. Vlunich, 1991.
64
David Seymour
Chiar și în țările nebeligerante, Războiul Civil Spaniol a mobilizat opinia publică într-o măsură pe care puține confruntări militare anterioare o făcuseră. Mass-media modernă, filmul și fotografia, împreună cu filmele de știri și reviste, au contribuit în mare măsură la ca acest prim conflict dintre comunism și fascism să fie de înțeles ca începutul unei lupte pentru dominația lumii. Numeroși fotografi, printre care Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Hans Namuth și Gerta Taro, au mers în Spania pentru a sprijini guvernul republican pe frontul de propagandă împotriva trupelor rebele ale lui Franco. Pozele lor au apărut în Franța în reviste de mare tiraj destinate muncitorilor, precum Vu și Regards, dar și în revista americană Life. Atacul cu grenade și AH al lui David Seymour – la fel ca fotografia lui Robert Capa cu soldatul republican care tocmai a fost lovit mortal de un glonț (p. 68) – a fost printre primele fotografii care au raportat direct, „în direct”, despre moartea în luptă. Seymour – Chim, cum îl numeau prietenii săi – a fost prezent la atac, făcea parte din mașina de război, așa cum se poate simți imediat. Petele, granulația grosieră a măririi, decuparea aparent arbitrară; Toate acestea sunt instrumente ale idiomului fotografiei care confirmă această calitate de martor. Ei clarifică străinătatea simțită de soldați, pericolul, brutalitatea războiului. Nu există fugi de violență, nici scăpare de moarte.

War a refuzat să-l lase pe Seymour să plece. În Primul Război Mondial, a lucrat ca reporter pentru armata Statelor Unite, apoi a făcut fotografii pentru Unesco despre soarta copiilor din Europa sfâșiată de război. Tot într-un război a murit. A preluat președinția agenției foto Magnum din Capa, care a murit în 1954 în timp ce raporta despre războiul din Vietnam, pentru a fi împușcat el însuși în timpul războiului de la Suez din Egipt în 1956. l. d .
1911 Borii David Szymfn la Varşovia. 1929-31 Studii de artă și fotografie la Staat-"Ț.'v· liche Akademie für Graphische Kiinste und Buchgewerbe, Leipzig. 1931-33 Studii la
Sorbona. Paris. 1933-39 Fotograf independent la Paris, Spaio, Mexic și Nord
I Africa, printre altele. Colaborator regulat la revista Salutări, precum și la
Ж Ce Soir și Lo Vie Ouvrière. Adoptă pseudonimul „Chim." 1939 Se mută la New York. 1942-45 Recunoaștere foto și interpret pentru armata SUA în Europa. 1946-56 Traveis în numele UNESCO pentru a documenta efectele războiului asupra copiilor, în Polonia, Grecia, Italia , Ungaria, Cehoslovacia și Germania 1949 Copiii Europei publicat prin UNESCO 1947 Fondează agenția foto Magnum împreună cu Robert Capa, Henri Cartier-Bresson și George Rodger 1954-56 Președinte Magnum 1956 Oies în Suez, Egipt
Lectură suplimentară Bondi, Inge. Chim: Fotografiile lui David Seymour. Boston, 1996
66
/\ Atac cu grenade de mână, Spania 1936
Moartea unui soldat loial 1936
Robert Capa
Una dintre primele imagini ale lui Robert Capa a devenit una dintre cele mai cunoscute ale sale. După ce și-a terminat pregătirea ca fotograf la editurile Ullstein și la agenția de știri dephot (Deutscher Photodienst), Capa a început să documenteze Războiul Civil Spaniol ca fotojurnalist independent. El a inclus o fotografie a unui soldat care se prăbușește și care tocmai fusese lovit de un glonț printre primele imagini pe care le-a oferit redacțiilor. Această imagine a devenit faimoasă sub titlul Moartea unui soldat loial. Momentul morții, înregistrat de o cameră, a fascinat presa și publicul larg. A trezit senzația de a fi aproape de ucidere și de a fi ucis. Niciodată nu mai fusese văzută o asemenea fotografie.
Desigur, a provocat și discuții, concentrându-se în primul rând pe întrebarea dacă a fost un instantaneu autentic sau dacă a fost doar pozat, deși impactul imaginii a făcut ca răspunsul la aceasta să fie irelevant. Cu toate acestea, această imagine și consecințele ei l-au învățat pe Capa principiile pentru munca sa viitoare. Și-a dat seama că aura unei fotografii, impactul ei asupra Vizionatorului, este cu atât mai mare, cu cât acesta din urmă se simte mai direct confruntat cu ceea ce se întâmplă. Fotografia de reportaj își propune să producă un efect, iar acest lucru nu poate fi realizat de la o distanță sigură. Fotojurnalistul trebuie deci să fie drept în centrul lucrurilor dacă vrea să producă imagini puternice. Capa s-a bazat pe această realizare pentru principiul său călăuzitor: „Dacă pozele tale nu sunt suficient de bune, nu ești suficient de aproape" – o maximă care l-a costat viața pe 25 mai 1954, în Thai-Binh, Vietnam.
Capacitatea lui Capa de a concentra violența, suferința, frica de moarte și distrugerea pe câmpul de luptă într-o singură imagine, fără să-și îndrepte camera către spectaculos superficial și fără să se

apropie „prea” de cei care sufereau, a fost ceea ce l-a făcut un maestru. fotograf. Deși fotografiile sale arată zone de război, ele sunt de fapt documente împotriva războiului, a nedreptății și a opresiunii. Premiul Robert Capa Gold a fost decernat în onoarea sa din 1955 și a fost inițiatorul Fondului Internațional pentru Fotografie Concernată. R. м.

1913 S-a născut André Friedmann 1 n Budapesta. Autodidact 1 n fotografie. Din 1930 Lucrează ca fotograf. 1931-33 Studii de științe politice la Universitatea din Berlin. 1931 Lucrează ca tehnician de laborator foto la editura Ullstein, Berlin.

1932-33 Asistent foto la agenția dephot (Oeutscher Photodienst)

1933- 39 Fotograf independent la Paris. Din 1933 însuși Calis „Robert Capa”.

1935 Co-fondator al agenției Alliance. 1939-41 Fotograf independent. Raportare de război în timpul celui de-al Doilea Război Mondial pentru Life, New York. 1941-46 Cu armata SUA în Europa. 1947 Membru fondator al agenției foto Magnum, New York și Paris, împreună cu Henri Cartier-Bresson, David Seymour și George Rodger. 1948-54 Președinte al Magnum. Fotograf de război în Indochina pentru viață

1954 Accident mortal în Thai-Binh, Vietnam.

Lectură suplimentară: Robert Capa: Photographe. New York, 1996. Whelsn, Richard. Robert Capa. Lincoln, 1994

69

Dorothea Lange

Mamă migrantă, Nipomo, California, 1936

Această imagine este printre cele mai faimoase din literatura de fotografie. Puține fotografii au fost publicate mai frecvent, iar imaginea a devenit îmbrăcată cu calități aproape mitice. Ea întruchipează încrederea în sine a unei țări al cărei spirit nu poate fi rupt, chiar și în circumstanțe nefavorabile. Fotografa americană Dorothea Lange a făcut poza într-un moment în care Statele Unite se aflau în chinurile unei depresiuni economice de dimensiuni nemaiîntâlnite până acum, iar criza economică internațională s-a dovedit chiar traumatizantă pentru Europa. O femeie care pare mai în vârstă decât ea, cu fața clară

Field Hands pe o plantație Cotlon, județul Greene. Georgia, 1937

trăsături și sprânceană încrețită, privește sceptic, puțin moros, dar cu hotărâre către un viitor incert. Cu mâna stângă ține în poală un copil mic; alți doi copii își sprijină capetele de umerii ei. Fotograful a surprins-o în trei sferturi: unul dintre nenumărații muncitori ambulanți care cutreierau vestul și sudul

Statele Unite ale Americii își caută un trai, oricât de slab ar fi. Împrumuturile din tradițiile istoriei artei europene, imaginile Madonei, sunt evidente aici și dau imaginii puterea sa vizuală decisivă. Lange a fotografiat-o pe femeie din diverse unghiuri, dar doar această fotografie a surprins exact momentul care aprinde impactul emoțional.

Guvernul Statelor Unite, sub președintele Franklin D. Roosevelt, comandase un grup select de fotografi, bărbați și femei, să documenteze mizeria unor astfel de oameni, care nu profitau de pe urma politicii New Deal. Se spera că aceste imagini documentare vor stârni angajatorii din regiunile industriale, până atunci din nou prospere, precum și pe cei din marile orașe. Mama Migrantă a devenit modelul pentru astfel de eforturi. Creatorul său a fost un fotograf dedicat. Inițial profesor, Lange a folosit întotdeauna fotografia ca instrument educațional. Cu toate acestea, era profund legată de mitul Americii, deși acest lucru

nu i-a întunecat niciodată ochiul critic. Muncitorii epuizați din Field Hands pe o plantație de bumbac, județul Greene, Georgia sunt un bun exemplu. Ei sclavie toată ziua pentru câțiva dolari, doar pentru a începe din nou a doua zi dimineața. Unes-urile verticale domină structura tabloului, ușor contracarate de diagonala instrumentului ținut de femeia de culoare în dreapta centrului, cu spatele îndoit. În ciuda greutăților pe care subiecții ei au trebuit să le îndure, fotograful credea că doar contribuția unui individ poate schimba lumea. Împreună cu Margaret Bourke-White (vezi p. 100), Dorothea Lange a fost cea mai americană dintre fotografi americani. K. H.

1895 Bom în Hoboken, New Jersey. 1913 Se decide să devină fotograf. 1914-17 Studii la Training School for Teachers, New York. Asistent în diverse studiouri de fotografie, inclusiv în cel al lui Arnold Genthe, New York. 1918 Lucrează ca un fotofinisator la Marsh's Dry Goods and Photo Supply Store, San Francisco.

1919-34 Fotograf independent cu propriul studio în San Francisco. 1934 Contacte cu grupul „f-64”. 1935 Se mută la Berkeley, California. Se căsătorește

Paul Schuster Taylor; ulterior colaborare cu Administrația de Reabilitare Rurală din California (Administrația de Reinstalare), ulterior Administrația de Securitate Agricole. 1965 Oies în comitatul Marin, California.

Lectură suplimentară: Dorothea tange: fotografii americane. Exh. cat., Muzeul de Artă Modero din San Francisco, 1994. Dorothea tange: Fotografii ol a tìietìme. Muzeul Oakland, 1982.

Walker Evans

Bud Fields și familia lui, Haie County, Alabama 1936

În concediu de la îndatoririle sale ca membru al echipei de fotografie a Farm Security Administration în vara anului 1936, Walker Evans l-a însoțit pe James Agee într-o misiune aparent jurnalistică în țara bumbacului. Era culmea Marii Dépressions; trebuiau să raporteze despre condițiile din sudul rural al Statelor Unite și hotărâseră să facă acest lucru nu cercetând scena largă, ci cufundându-se în viața unui mic grup de familii de fermieri arendași.

Acest studiu sumbru, sumbru, formal al familiei Fields, întruchipează și neagă funcția acesteia. Aceasta

Portret de metrou. New York. 1938-40

Este clar că acești șase oameni nu au practic nimic altceva decât unul pe altul și că sunt teribil de fragili, înfricoșător de vulnerabili și în mare pericol.

Considerat nepublicat de revista care le-a trimis, documentul rezultat a obținut forma de carte câțiva ani mai târziu, s-a vândut în câteva sute de exemplare și a dispărut timp de zeci de ani. Cu toate acestea, fără îndoială, nicio carte, cu excepția The Americans a lui Robert Frank, nu a avut un impact mai rezonant în domeniul fotografiei documentare decât colaborarea lor, Let Us Now Praise Famous Men. Câțiva cercetători au revăzut familia Fields în ultimii ani, intervievând copiii încă în viață și descendenții lor despre amintirile lor despre Agee și Evans, experiența de a fi fotografiați în acele vremuri dificile și consecințele asupra acestei imagini și a însoțitorilor săi ca arhetipuri vizuale ale hardscrabble, rural, supraviețuire în perioada depresiei. De înțeles, astăzi sunt oarecum stânjeniți de aceste imagini; La urma urmei, ei au reușit să treacă, chiar și în ciuda șanselor, și nu le face plăcere să fie văzuți în strâmtoare atât de disperate. Se poate înțelege dorința lor de a uita astfel de greutăți; totuși, trebuie să ne simțim recunoscători că,

într-un moment în care nu aveau nimic de oferit, decât faptul că existența lor și hotărârea de a îndura, erau dispuși să împărtășească asta cu Agee și Evans și, prin acești doi străini empatici, cu S.U.A.
A . d . c.
Ne oferă tot ceea ce un astfel de portret oferă în mod tradițional unității familiale nucleare, mai multe generații, embleme ale căminului, posesiunilor și statutului social, precum și o prezentare conștientă, formai lentilei de dragul posterității. Totuși, tot ceea ce face această imagine
1903 S-a născut în St. Louis, Missouri. 1922 Participa la Phillips Academy Ando ver. Massachusetts. 1922-23 Studiază literatura la Williams College, Williamstown. Massachusetts: învață singur fotografia. 1923-25 Se mută la New York, unde lucrează într-o bibliotecă 1926-27 Călătorie în Europa; studii la mar Sorbona, Paris Instantanee cu o cameră cu film rulant. 1928 Începe activitatea independentă la New York
Din 1930 Folosește o cameră de format mare (16,5 x 21,6 cm). Primele publicații.
1933 Prima expoziție personală la Muzeul de Artă Modernă. New York: Walker Evans-
Fotografii ale caselor din secolul al XIX-lea. Campanie foto în Cuba. 1935-37 Fotograf obișnuit pentru Farm Security Administration (FSA). 1938 Publicarea lui Walker Evans: American Photographs. Primele fotografii cu metroul. 1941 Publicarea Let Us Now Praise Famous Meo. 1945-65 Redactor-șef și fotograf al revistei Fortune. 1948 Prima retrospectivă la Institutul de Artă din Chicago. 19 64- 74 Profesor de artă grafică și design la Universitatea Yale, New Haven, Connecticut; Profesor Eméritos 1974-75 1975 Oies în New Haven.
Lectură suplimentară: Walker Evans. Los Angeles, 1998. Thompson, Jerry L. Ultimii ani ai lui Walker Evans. New York, 1997.
72
Edward Weston
Oceano 1936
Pentru Edward Weston, fotografia a fost mijlocul prin care să abordăm lumea ca pe ceva complet, adevărat și unic. Asemenea prietenilor săi din grupul „f-64”, căruia îi aparțineau Ansei Adams și Imogen Cunningham (p. 94.128), el a căutat să experimenteze misterul naturii în mod optic, să descrie singularitatea structurilor sale prin imaginile sale.
În 1934, în timpul unei vizite la Oceano din California, Weston a notat în jurnalul său: „Am făcut acolo câteva fotografii ale dunelor, care anunță o nouă epocă în munca mea. Trebuie să mă întorc acolo – materialul este creat pentru mine”. El a fotografiat aceste formațiuni de nisip din nou și din nou. Siluetele lor, alterate constant de vânt, și suprafețele lor modelate de lumină l-au determinat să înregistreze fenomenele naturii într-o formă pic-torială absolută. Oceano vine din acei ani de muncă constantă. Edward Steichen a fotografiat nori pentru
Frunză de varză, 1931
decenii, în timp ce pentru Hans Finsler a fost oul a cărui perfecțiune l-a determinat în mod repetat să-l transforme în bidimensionalitatea unei imagini. Pentru Weston, au fost dunele din Oceano; prin lentila lui ele devin un imn către structura și mișcarea naturii. El le experimentează ca pe o mare de valuri care se mișcă ritmic pe care vântul urmărește un model fin, ornamental. Soarele își aruncă lumina strălucitoare pe nisipul de culoare deschisă, producând umbre adânci care îl fac întunecat și secret. Natura infinită a unei dune de nisip

rezonează în compoziția fotografiei. Dunele nu au limite. Ele ocupă întregul spațiu al imaginii, lăsând doar un decalaj îngust pentru cer. Vederea reală a dunelor este ruptă prin stratificarea paralelă a luminii și întunericului.
Pentru Weston, fotografia a fost o „extindere minunată a viziunii noastre”. El credea în „maiestatea momentului”. A văzut fiecare fotografie deja completă în fața ochilor lui, chiar înainte să înceapă să facă expunerea. Nu a tăiat niciodată o fotografie – respectul lui pentru subiectul său era prea mare. Dar el a evocat cu aparatul de fotografiat ceea ce nu a mai fost perceput până acum, iar acest lucru face parte din fascinația artei sale, așa cum demonstrează celebra sa fotografie, Frunza de varză. În opera sa, o privire precisă asupra realității este combinată cu recunoașterea simultană a naturii sale vizuale. Weston însuși era bine conștient de această capacitate, pe care a acordat-o doar unor alți fotografi.   eb
1886 Borri în Highland Park, Illinois. 1962 Tatăl său a primit un aparat de fotografiat (Kodak Bull's-eye nr. 2); facturare ulterioară cu fotografie. autodidact; interes deosebit pentru fotografia de portret. 1906 Prima publicație. 1907-08 Fotograf de carte poștală în Los Angeles. 1908 Studiază fotografia la Colegiul Illinois din Fotografie. Chicago. 1909 Asistent în studiourile lui George Steckel și A. Louis Mojonier. 1911 Își înființează propriul studio în Tropico. 1917 Membru al
Salonul de fotografie din Londra. 1920 Întâlnește Imogen Cunningham și Ooro-thea Lange în Los Angeles. 1921 Tina Modotti devine elevul său. 1923 Pleacă în Mexic, unde au înființat împreună un studio foto. Primele fotografii ale
nori. 1927 Se mută la Glendale, California. Întâlnește Ansei Adams. 1928 Deschide un studio de portrete împreună cu fiul său, Brett Weston, în San Francisco. 1929 Se mută la Carmel: participă la expoziția Filmund Foto din Stuttgart. 1932-34 Membru fondator al grupului „f-64”. 1935 Deschide un studio de portrete cu Brett Weston în Santa Monica. 1938-58 Wildcat Hill Studio din Carmel. 1946 Retrospectivă la Muzeul de artă modernă. New York. 1951 Membru de onoare al Societății Americane de Fotografie. 1958 Moare la Carmel.
Mai departe Readiag: Mora, Gilles (ed.). Edward Weston - Forma de Pasiune-Pasiunea de Forma. Londra, 1995.
74
Albert Renger-Patzsch
Lemn de fag 1936
N o gen a stârnit emoțiile scenei artistice la fel de mult ca și întrebarea dacă fotografia reală este sau ar putea fi artă. Albert Renger-Patzsch s-a considerat toata viata sa ca un fotograf cu standarde inalte de forma si tehnice. În anii 1920, el respinsese deja tendința de a dori să facă artă cu fotografie, așa cum făceau Laszlo Moholy-Nagy, Man Ray și Christian Schad la acea vreme. „Să lăsăm arta în seama artiștilor și să încercăm, cu instrumentele fotografiei, să creăm fotografii care să-și reziste prin calitățile lor fotografice”, a spus el în 1927 pentru revista Deutsche Lichtbildner. Astăzi, după lungă
Colieria „Katharina” din Essen. 1954
dezbaterile din anii '70 și '80, fotografiile lui sunt privite ca artă; chiar și publicitatea și munca lui comisionată este considerată a fi de înaltă calitate–
icoane ale fotografiei faptice. Cu câtiva ani în urmă, chiar și juxtapunerea termenilor „artă” și „fotografie factuală” ar fi fost

considerată inerent contradictorie. Dar acum că o generație tânără de artiști, motivați conceptual, folosește fotografia de fapt, Renger-Patzsch este pretins ca strămoșul instrumentelor vizuale pe care le folosesc.
De asemenea, opera sa târzie, pe care a consacrat-o copacilor și stâncilor, rupe de tradiția confruntării cu natura (în special varietatea germană), cunoscută încă din picturile lui Caspar David Friedrich. Fotografiile lui Renger-Patzsch cu copaci nu sunt imagini de peisaj în sensul tradițional, deoarece sunt decupate mai atent și fotograful intră în peisajul pe care îl înregistrează. Cu toate acestea, ei păstrează prea multă distanță pentru a permite interpretarea lor ca vederi detaliate ale naturii. Renger-Patzsch nu este romantic, deși fotografiile sale de natură nu sunt documente vizuale obiective. Probabil cel mai potrivit termen pentru a descrie sentimentele transmise în superbele sale fotografii ale forțelor și pădurilor germane ar fi Sublim. Ochiul fotografului de arhitectură poziționează trunchiurile copacilor ca în fața stâlpilor unei catedrale gotice. Măiestria lui ca fotograf de obiecte este din nou demonstrată în privința naturii. Fotografiile sale mărturisesc ordinea interioară a lucrurilor, relația lor unul cu celălalt. Fie că, ca în fotografia de față, subiectul său este pădure, fie că fotografiază plante sau roci, cilindri de sticlă sau părți ale unei mașini de filat, Renger-Patzsch are grijă – fie în fața lentilei, fie prin intermediul lentilei – să-și aranjeze subiecte în concordanţă cu proporţiile dimensionale care, în final, dau imaginii structura sa. "Mă bazez pe realitate ca spațiu. Acest spațiu ar trebui decupat în așa fel încât să producă o imagine bine ordonată atunci când este proiectat în avion." Aceasta este descrierea simplă a abordării artistului.   R. м.
1897 S-a născut la Würzburg, Germania. 1916-18 Slujește în războiul mondial 1919-21 Studiază chimie la Colegiul Tehnic din Oresden. 1922-23Conduce departamentele de fotografie ale Folkwang-Archiv și Aunga-Verlag din Hagen. Lucrează ca fotograf la seria de cărți The world rfer plant (The plant
lume). 1925 Se stabilește ca fotograf independent în 6ad Harzburg: pu biishes
prima sa carte, Das Chorgestühl von Cappenberg (Tarabele corului 0 f Cappen-berg). 1928 trece la mâncare. 1933-34 Predă la Folkwangschule, Essen. 1944 Se mută la Warnel lângă Soest. 1966 Oies în Wamel.
Lectură suplimentară: Wilde, Ann și Jurgen și Thomas Weski (eds). Albert Renger-Patzsch. capodopere. Munchen/Paris/Londra, 1997.
76
Paul Outerbridge, Jr.
Duș pentru Mademoiselle c. 1937
Paul Outerbridge, Jr., este probabil cel mai cunoscut pentru viața lui simplă stili, o imagine alb-negru din 1922 a gulerului cămășii unui bărbat sprijinit pe o tablă de șah. Este o imagine care, deși făcută la comandă ca o reclamă pentru Ide, un producător de guler, a rezonat atât de mult cu un suprarealism elegant, încât șahul inveterat Marcel Duchamp a văzut-o ca pe un „readymade”, decupând-o dintr-un periodic în știft pe anunțul lui.
Acel amestec de funcțional și creativ, aplicat și imaginativ, a rămas un semn distinctiv al lucrării lui Outerbridge de-a lungul carierei sale relativ scurte. Îi plăcea să lucreze cu cele mai dificile, dar durabile dintre procesele de imprimare fotografică – platină pentru lucrarea sa monocromă și Carbro (imprimare cu carbon) pentru explorarea sa de pionierat a culorii. Această imagine exemplifică realizările sale

în cea din urmă formă; mişcă ochiul şi, odată cu el, mintea, prin trei straturi de nesubstanţialitate.
Ide Celiar, 1922
Vedem mai întâi forma seducătoare a băii, toate tonurile calde ale cărnii pe un fundal de apă-marin rece, gura ei cu buze roşii şi dinţii albi atrăgând atenţia de la silueta ei senzuală la faţa ei răsturnată cu expresia ei de extaz. Cu toate acestea, ea se dovedeşte iluzorie, difuză şi dematerializată prin intervenţia perdelei de duş cu model, ale cărei pliuri superioare devin la rândul lor o serie de dungi de lumină reflectată, niciuna dintre ele în cele din urmă mai tangibilă decât cealaltă. Ceea ce începe ca o promisiune erotică evoluează într-o meditaţie pe planurile extra-fizice ale sexualităţii.
Outerbridge a urmat cursuri la Clarence White School of Photography din New York la începutul anilor 1920, unde a întâlnit nu numai ideile pictorialiste ale lui White, ci şi conceptele moderniste ale lui Paul Ştrand şi Max Weber; a studiat şi cu sculptorul Alexander Archipenko şi a conversat cu Alfred Stieglitz. De acolo a plecat la Paris, unde a lucrat pentru Vogue franceză şi i-a cunoscut pe Duchamp, Dali, Picasso, Braque, Man Ray şi alte figuri importante. Apoi a studiat cinematografia în Germania la sfârşitul anilor 1920, absorbind influenţa esteticii Bauhaus, a expresionismului german şi a teatrului de cabaret înainte de a se întoarce în Statele Unite. Ca urmare, se pot găsi practic toate curentele de fotografie şi artă de la începutul secolului al XX-lea care se mişcă prin opera sa compactă, care cuprinde doar două decenii. A . d . c.
1896 Porumb în New York. 1915 Studii la Liga Studenţilor de Artă. New York 1916 proiectează decoruri, împreună cu Rollo Peters. 1917 Intră în armată. Începe să faci fotografii. Din 1921 Formare la Clarence White School 1923 Întâlneşte Alfred Stieglitz: studii cu Alexander Archipenko. Până în 1925 Lucrează ca fotograf comercial. Merge la Paris, unde îi întâlneşte pe Duchamp, Man Ray, Brâncusi şi Picabia. 1926 Lucru independent pentru Vogue. 1929 Se întoarce
10 New York. 1936 Îşi deschide propriul studio; experimente cu procesul de culoare carbon. Din 1936 Activ ca fotograf independent. 1947 Reportaje ample de călătorie şi imagini. 1958 Moare la New York.
Lectură suplimentară: Howe Graham. Paul Outerbridge. Jr. New York, 1980. Paul Outerbridge: A Singular Aesthetic. Santa Barbara, 1981.
78
Horst P. Horst
Corset Mainbocher, Paris 1939
Horst P. Horst a stabilit repere importante în fotografia secolului al XX-lea, imagini de neuitat pe care chiar şi oamenii care nu cunosc în special fotografie le găsesc încorporate în memorie. Mainbocher Corset se află în fruntea listei, dar Odalisque (1943) şi Electric Beauty (1939) se numără şi ele. Iar compoziţiile lui Horst create în cooperare cu Salvador Dalí, precum Dalí Costume sficyyf] sau Surrealistic Stili Life (1941), nu sunt mai puţin fascinante.
Dintre toate aceste imagini, Mainbocher Corset iese în evidenţă în special pentru că a marcat şi un punct de cotitură în viaţa lui Horst. „A fost ultima fotografie pe care am făcut-o la Paris înainte de izbucnirea războiului. La patru dimineaţa am părăsit studioul, m-am întors acasă, mi-am luat bagajele şi la şapte am urcat în trenul spre Le Havre, unde am
Stili Life. 1937
s-a îmbarcat în Normandie. Cu toţii simţeam că războiul este iminent. Prea multe arme, prea multe vorbe. Şi ştiam că nu va fi niciodată la

fel, orice s-ar întâmpla. La Paris îmi găsisem o familie, un mod de viață. Hainele, cărțile, apartamentul – totul a fost lăsat în urmă. Eu însumi plecasem din Germania... întâmpinând din nou aceeași pierdere. Fotografia avea ceva unic – pentru mine este chintesența acelui moment”, a spus el.
În fotojurnalism, se întâmplă frecvent ca situații istorice importante să provoace crearea de imagini importante. Nu este desigur că tensiunea unui moment istoric poate avea un efect similar asupra fotografului de modă, că ultima fotografie făcută cu trei ore înainte de plecare nu este făcută rapid și absent, ci cu deplină concentrare, absorbind situația. . De fapt, mai târziu, Horst a spus că el însuși nu mai poate înțelege cum a făcut fotografia și că nu va fi capabil să o repete. O femeie fotograf de modă i-a spus odată autoarei că, din experiența ei, cele mai bune fotografii au fost produse atunci când modelele erau epuizate. Posibil că a fost o astfel de situație care a domnit în studioul lui Horst când a luat Mainbocher Corset. Este o lucrare grozavă care poate fi ușor clasificată alături de imaginile istorice ale „viziunilor din spate” de la Ingres, prin Degas, până la Man Ray.
rm
1906 S-a născut Horst Paul Albert Bohrmann în Weissenfels an der Saale. Germania. 1926-28 Studiază arhitectura la Kunst-gewerbeschule, Hamburg. 1930 Asistent al lui Le Corbusier în Pans. Trece la fotografie, încurajatoare! de George Hoyningen-Huene. 1932-34 Fotograf la Condé Nast's Vogue, Paris; din 1934
pe personalul de acolo. Lucrează la comandă pentru diverse modă din Paris.
include g Coco Chanel. 1939 Emigrează în SUA Fotograf personal la Vogue din New York. 1943-45 Slujește în armata SUA ca fotograf de armată Lucrează pentru revista Be/voir Csstle. 1946 Din nou la Vogue, New York, până la! studio se închide în 1951 1951 nenumărate călătorii majore, inclusiv în America de Sud.. Europa, Beirut. Israel. Din 1952 Contribuie la House & Garden, New York. 1974 Expoziție personală la Sonnabend Gallery, New York. 1977 Participarea la „documenta 6”, Kassel. 1984 Prima retrospectivă la Centrul Internațional de Fotografie. New York. 1999 Oies in Palm Bea ch
Lectură suplimentară: Worsf; Fotografie aus sechs Jahrzehetee. Muriich/Paris/Londra. 1991. Misselbeck, Reinhold (ed.). Horst-Magier des tichts. Heidelberg. 1997

Model Lisette
Ccney Island Bather 1939-41
Această poză cu o femeie robustă în costum de baie a fost făcută la prima comandă a lui Lisette Model pentru revista din New York Harper's Bazaar. A fost folosită în iulie 1941 pentru a ilustra articolul „Cum a ajuns Coney Island așa” și avea subtitrarea: „Coney Island Today, the Bathing Paradise of Billions—Where Fun is Stili on a Gigantic Scale”. Spre deosebire de superlativele legendei, fotografia arată nu plajele pline din „paradisul pentru scăldat din New York”, ci un portret individual al unei femei de vârstă mijlocie care, cu spatele la mare, așteaptă cu bucurie, cu mâinile sprijinite pe genunchi, fie să prindă o minge, fie să i se alăture cineva. Aceasta nu este o Venus Botticelli născută din spumă care stă în fața noastră (seamănă mai degrabă cu una dintre creațiile lui Rubens), dar ea radiază totuși o mare carismă. Cu diagonale puternice în compoziția dreptunghiulară, prezența ei fizică
Running Legs, Fifth Avenue, 1940-41

filis intreaga poza cu viata. După cum era obiceiul ei general, Model a mărit fotografia în așa fel încât figura femeii să fie abia cuprinsă în limitele imaginii pe toate părțile. Volumele simple sunt accentuate, iar mișcarea corpului este surprinsă în momentul de cea mai mare tensiune acumulată. Negrul părului și al costumului de baie dă imaginii un calm interior. Picioarele goale pe nisipul spălat de mare, orizontul îndepărtat: Modelul a reușit aici să vizualizeze o efervescentă Joie de vivre folosind instrumentele oferite de fotografia alb-negru.
În munca sa de creație generală, Model și-a demonstrat interesul față de oamenii de pe stradă, fie că aceștia erau leneși de pe Promenade des Anglais din Nisa (1934) sau trecătorii din Lower East Side (1939-1945), mulți dintre aceștia pariași din societate. Deși Coney Island Bather este o imagine compusă cu măiestrie – comparabilă ca tip cu cele mai de succes instantanee ale lui Henri Cartier-Bresson – Model a evitat un grad prea puternic de estetizare, rezultând în fotografiile ei impresia de mare adevăr asupra vieții. Ea le-a arătat oamenilor așa cum erau, nu așa cum își doreau să fie văzuți. Acesta a fost unul dintre motivele pentru care ea nu a reușit în cele din urmă să facă o descoperire ca fotograf de revistă.
De asemenea, datând din perioada ei timpurie din New York este seria Running Legs, un exemplu din care este prezentat aici. Formalizarea care domină în acest caz contrastează cu verismul multor reprezentări din mediul ei. Imaginea din cartierul financiar de clasă superioară care arată un picior elegant de doamnă ciad combină embleme americane precum Fordul și steagul dintr-o perspectivă surprinzător de nouă, făcând din acesta un simbol al tempo-ului și al unui mod de viață lumesc.   P. s.
ЙI
1901 Borri Elise Feiicie (Lisette) Amelie Stern (mai târziu Seybert) la Viena. 1920-25 Studiază muzica cu Arnold Schonberg la Viena. 1926-33 Studii de canto cu Mary a Freund la Paris. 1933 Fotografie disco vers prin sora ei Olga. După o conversație cu Hanns Eisler, decide să devină fotograf profesionist
1936 Se căsătorește cu pictorul Evsa Model. 1937 Emigrează în SUA, autodidact în fotografie. 1940-41 Fotograf, sub conducerea lui Ralph Steiner, pentru revista
P.M. 1941-53 Fotograf independent. lucrând printre altele pentru Harper's Bazaar (până în 1955), Look și Ladies Home Journal. Din 1951 Lector de fotografie
Phy la New School for Social Research, New York. 1955-59 Întâlnește Diane
Arbus, care devine unul dintre elevii ei. 1960 Ia clasa 0ver Berenice Abbotts. Numeroase ateliere și seminarii la alte institute, inclusiv la Viena, Arles (1978), Seattle Art Museum (1979). și Haverford College (1983) 1967 Participa la Laboratorul de design al lui Alexey Brodovich, un atelier experimental și o conferință pentru fotografie și design. 1968 Membru de onoare al Asociației Americane a Fotografilor de Reviste. 1981 Doctorat onorific de la New Scnool for Social Research, New York. 1982 Retrospectivă la Muséum Folkwang, Essen. 1983 Moare la New York.
Lectură suplimentară: Lisette Model. Exh. cat., National Gallery of Canada, etc. Ottawa. 1990.
82
Helen Leviti
New York-ul este o lume a copiilor – asta este ceea ce reiese din fotografiile lui Helen Leviti, născută în Brooklyn, ea însăși abia la

jumătatea ei de douăzeci de ani, când a început să facă aceste poze unui oraș care la acea vreme avea deja o populație de șapte milioane. Dar nu lumea însorită a copiilor înstăriți în care ne duce ea este, ci viața de zi cu zi a cartiere precum Lower East Side, unde copiii cresc literalmente pe stradă, locurile lor de joacă situate între jgheab și scapă de incendiu, într-un pământ al nimănui de loturi de construcții goale și curți din spate. Jucăriile copiilor din clasa de mijloc sunt înlocuite cu ceea ce este disponibil pe Stradă: gunoi și autovehicule. Salonul este înlocuit de trotuare în fața spălătoriilor, atelierelor de reparații de încălțăminte și dealerilor de fier vechi. Dar această lume poate fi transformată într-o clipă într-un paradis pentru copii când, de exemplu, hidranții de apă sunt porniți vara și devin fântâni într-un parc acvatic.

Aceste imagini nu sunt preocupate de critica socială. Leviti a înregistrat scene fără sentimentalism, întrucât i-au fost prezentate pe Stradă. A folosit un obiectiv înclinat, astfel încât subiecții ei să nu observe că sunt fotografiați. Vioicitatea și prospețimea spontană a multor imagini ale lui Levitt se datorează acestei capacități de a nu se implica în ceea ce se întâmplă, nici măcar indirect de a nu deveni vizibil ca fotograf. Leviti a reușit să surprindă jocuri de „polițiști și tâlhari”, lupte infantile, îmbrăcăminte de Halloween sau scene de tandrețe între copii, ca prin ochii unui copil.

În această fotografie, Leviti arată trei copii pe o bucată de pământ abandonată. Deși fiecare dintre ei este înarmat cu un băț, jocul lor nu pare să fie ceva prea periculos. Mișcările elastice ale băieților au ceva aproape de dans. Frumusețea acestui moment este încapsulată în tristețea împrejurimilor, un fundal al unei zone presărate cu gunoaie, un firewall cu graffiti alb și — indicat în dreapta — o Stradă goală. Plăcerea copiilor de a se juca și de a-și folosi imaginația pare să depășească chiar și dezolarea orașului; acesta ar putea fi mesajul acestei fotografii. Sau, în cuvintele care prefațează scurtmetrajul lui Levitt și James Agee, In the Street, produs în 1944: „Străzile cartierelor sărace ale marilor orașe sunt, mai presus de toate, un teatru și un câmp de luptă. Acolo, neconștient și neobservat, fiecare om. ființa este un poet, un mascator, un războinic, un dansator și în arta sa nevinovată proiectează, împotriva frământării străzii, o imagine a existenței umane.” ps

1913 S-a născut în Bensonhurst. Brooklyn. 1931 Lucrează pentru un fotograf portret. Participă la Photo League. 1935 Contact cu Henri Cartier-Bresson la New York. 1936 Fotografii First Street realizate cu o Leica. 1937 levează copii pentru Proiectul Federal de Artă. Primele fotografii cu copii care se joacă. 1941 Asistent de tăiere cu Luis Bunuel. 1943 Expoziție personală la Muzeul de Artă Modernă. New York: Fotografii ale lui Chi/dren. 1944 Scurtmetraj In the Street cu James Agee. 1944-45 Asistent editorial în film
departamentul Oficiului pentru Informații de Război. 1946-47 Film Г/te й/et One cu James Agee și Janice Loeh. 1959 Se întoarce la fotografie. mai ales culoarea. De la mijlocul anilor 1970, lixiviază la Institutul Pratt din Brooklyn. Anii 1986 Se întoarce la alb-negru. 1991-92 Expoziție majoră itinerantă. 1997 Participâtes m "documenta X", Kassel. Trăiește în New York.

i. H

Lectură suplimentară: Weiermair. Petru (ed.). Helen Leviti, Munchen/New York, 1998

Orașul New York c. 1940

Andreas Feininger
Hudson River Waterfront, New York 1942
„Pentru mine fotografia este o oglindă a vieții și fiecare fotografie care merită văzută trebuie să fie o reflectare a vieții – a realității, a naturii, a omului și a activității sale, de la artă la război.” În spatele unei astfel de declarații, s-ar tinde să presupunem, trebuie să existe un fotograf de tipul care pătrunde adânc în viață, care creează fotografii pline de emoție. Nu s-ar gândi la Andreas Feininger, fotograful destul de cool care și-a compus cu mare precizie priveliștile despre New York. Oricât de aproape și-a abordat scoicile și scoicile cu camera, oricât de mult s-a concentrat pe suprafața sculpturilor în prim-plan, a rămas mai mult observatorul pasiv care înregistrează evenimente de la o anumită distanță, și mai ales când s-a trezit în mijlocul agitației orașului. , când a pătruns pe străzile din New York și i-a văzut pe oameni care își desfășurau treburile zilnice. Probabil că a considerat această distanță necesară pentru a preveni o situație în care fotograful devine dintr-o dată parte a acțiunii și poate influența evenimentele prin prezența sa.
Pentru a descrie o situație, atmosfera – înregistrarea iubitoare a detaliilor din vecinătate – a fost întotdeauna la fel de importantă pentru Feininger ca și oamenii care au fost.
activ în cadrul acestuia. Fără îndoială că forma a jucat un rol important în fotografiile sale, a furnizat o ordine „arhitecturală” în imagine care a fost atât cadru cât și suport pentru conținutul acesteia.
Acest lucru este evident în fotografiile lui Feininger din New York, vederile sale despre Podul Brooklyn și orizontul Manhattanului, care ar putea fi citite și ca modele abstracte de verticais și horizontais, de negru, alb și gri. Mai mult, prin utilizarea unui teleobiectiv, adâncimea spațiului este comprimată în planul imaginii. Fotografia opusă este deosebit de remarcabilă în contrastele grafice ale compoziției sale. Astfel, fumul gros de la navă, care tocmai a trecut prin imagine, încă vizibil în dreapta, creează o structură aproape caligrafică în fața zgârie-norilor din Midtown Manhattan. Aceasta este paralelă cu traseul navei în jumătatea inferioară a imaginii. Claritatea compoziției este cea care face din aceasta o fotografie atât de sugestivă.
În cele din urmă, aici constă marea pricepere a lui Feininger: de a suprapune construcția vizuală rece calculată cu o aură, un furnir de atmosferă, care face să uităm ce minte rațională a fost cea care a distilat o astfel de imagine din realitate. r . м.
1906 S-a născut la Paris, fiul artistului Lyonei Feininger. 1922-25 ç·ι. ·:·.·: 7 ·· Ií'.ι '.i .: n Á· г 7 ir··' ·.·. J'· ' ■?>[ι. j 7 · > I/л.:. ri· ibirv 1926-29 S'i.ï y · . Str.'i. > l 'jii· i . ·'! :· ST71.Ç · i |:í í ·7';|: \ 1929-31 T·. * ' în Dessau și Hamburg. 1932-33 Asistent al lui Le Corbusier la Paris. 1933-39 Fotografie de arhitectură și industrială la Stockholm. 1940-41 Fotojurnalist independent pentru agenția foto Black Star. New York
1941-42 Corespondent de război și fotograf pentru Biroul 0 f Informații de război. 1943-62 Fotograf personal la Life, New York. Din 1962, fotograf independent în New York și Connecticut. 1972 Predă fotocomunicații creative la Universitatea din New York. 1999 Oies din New York.
Lectură suplimentară: Andreas Feininger: Fotografii 1928–1988. Exh. cat.. Institut fur Kulturaustausch. Schaffhausen

Gisèle Freund
Virginia Woolf 1939
Acest portret a devenit atât de simpatic cu scriitorul, încât nimeni nu-și poate imagina acum că Virginia Woolf ar fi putut arăta altfel: fața ovală, destul de lungă, privirea melancolică, părul pieptănat sever pe spate, nasul ascuțit, gura plină ușor. tras în jos. O șuviță moale de păr, trasă în spate, se potrivește cu liniile ondulate de pe sprânceana încrețită.
Gisèle Freund a făcut această fotografie a Virginiei Woolf în același an în care Germania a invadat Polonia și a declanșat Primul Război Mondial. Fotograful a trebuit să părăsească Germania înainte de aceasta, la câteva săptămâni după ce Hitler a fost numit cancelar. A fost amenințată de două ori: ca studentă critică la sociologie la Frankfurt și ca evreică. În curând va trebui să emigreze și mai mult, de la Paris, unde își găsise refugiu
André Gide sub masca mortuală a lui Leopardi în apartamentul său al Rue Vanneau, Paris, 1939
și a scris prima dizertație din istorie pe o temă de fotografie, în Mexic. Interesul ei pasionat pentru literatură și implicarea socio-critică a intelectualilor a adus-o în contact cu scriitorii și artiștii de frunte ai epocii. În același timp, și-a transformat hobby-ul, fotografia, în profesia ei. A devenit rapid un fotojurnalist foarte căutat, cu comisii regulate pentru Life și alte reviste. Dar portretele ei remarcabile ale literaților, pictorilor și poeților, de obicei într-un format de 35 mm și color, cu mult înainte ca fotografia color să fie obișnuită, au rămas în mare parte necunoscute. Ei aparțineau mai mult sferei private. Această calitate intimă este de fapt cea mai izbitoare caracteristică a lui Freund. Virginia Woolf – la fel ca André Gide sub masca mortuală a lui Leopardi în apartamentul său din Rue Vanneau și alte portrete – a fost făcută de fotograf într-un moment în care subiectul aparent s-a simțit neobservat. Majoritatea portretelor au fost realizate în mediul domestic al subiecților. Camera funcționează ca un privitor invizibil, dar nu dă niciodată impresia că este indiscretă; dovezi convingătoare ale calității înalte a abilităților fotografice ale lui Gisèle Freund. к. н.
il? Borri în Schoneberg, lângă Berlin. 1920 Prima cameră (Voigt-lander, 6 x 9 cm). 1929 Prima Leica. 1929 Studiază sociologie, economie și istoria artei la Universitatea din Freiburg. 1930 Se mută la Frankfurt: continuă studiile de sociologie la Universitatea din Frankfurt. 1931 Începe disertația despre istoria fotografiei:
un semestru la Sorbona din Paris. Be vine o cunoaștere cu surreaiștii din cercul lui Louis Aragon. 1933 Se mută la Paris, unde își continuă studiile. 1936 Publică disertație. Reportaje pentru viață. 1937 Seria fotografică pe
biblioteci comisionate pentru Târgul Mondial de la Paris. 1938 Lucrează cu primele filme color. 1939 Sejururi la Londra. 1942 Reporter în America de Sud; carnea assistant. 1947-54 Membru al agenției foto Magnum. Reportaje pentru Timp și Viață. 1950-52 Sejur în Mexic, revenind la Paris în 1952.1963 Prima expoziție de fotografie ¡11 Paris. Reporter în Asia de Sud-Est. 1974 Publicarea Fotografie end Gesell-schaft. 1977 Participa la „documenta 6”, Kassel. 2000 Oies la Paris.
Lectură suplimentară: Gisèle Freund: Fotograf. New York, 1985. Gisèle Freund: Photographiée und Frinnerungen. Munchen/Paris/Londra, 1998.

Arnold Newman
Max Ernst 1942

Igor Stravinsky, 1946
Arnold Newman este o legendă în istoria fotografiei. Nativul din New York poate privi înapoi la o carieră care se întinde pe șaizeci de ani, precum și la un corp de muncă incomparabil. La vârsta de douăzeci de ani lucra deja într-un studio de portrete din Philadelphia, activitate care avea să-i marcheze viața ulterioară și producția sa creativă. Alfred Stieglitz (vezi p. 14) și Beaumont Newhall au fost impresionați de munca sa și l-au încurajat, în cursul diferitelor întâlniri din 1941, să continue pe drumul pe care îl pornise deja. Newman a condus apoi un studio de portrete în Miami Beach, până când s-a mutat înapoi la New York în 1946, unde a deschis un studio în West Side. A primit comisii de la Life și Harper's Bazaar, al cărui regizor, Alexey Brodovich, și-a încurajat cariera ulterioară.
Newman a dezvoltat un stil specific de portret care l-a făcut celebru la nivel internațional. S-a rupt de tradiția clasică, bazată pe pictură, în care tabloul se concentrează pe față, iar împrejurimile sunt de obicei incluse doar ca fundal. Potrivit lui Newman, împrejurimile sociale, profesionale sau private ale subiectului unui portret sunt parte integrantă și parte a acelei persoane, așa că le-a încorporat întotdeauna în portretele sale ca o componentă de bază. Poza lui Newman cu Max Ernst arată un interior cu imagini pe perete și o sculptură pe o masă laterală. Primul lucru pe care îl remarcăm, însă, este scaunul uriaș cu spătar neobaroc în care pictorul stă așezat într-o ceață de fum de țigară. Pe lângă figura kachina indiană americană, fumatul devine mai mult decât o simplă plăcere de nicotină și ne permite să interpretăm ceața ca un instrument de extindere a conștiinței, așa cum este pe deplin potrivit în cazul unui suprarealist precum Max Ernst. Subiectul portretului ocupă doar o mică parte din imagine, care înfățișează în primul rând piese dintr-o colecție privată de artă. Este, de fapt, cea a lui Peggy Guggenheim, cu care Ernst se căsătorise cu un an înainte la New York, iar picturile prezentate sunt de Kandinsky, Picasso, Braque (Tondo) și Duchamp (stânga sus). Numai figura kachina i-a aparținut lui Ernst. În opera lui Newman, împrejurimile nu sunt doar un fundal, ci un context. Aceasta este similară cu o reprezentare medievală a unui sfânt, în care povestea asociată este ceea ce face ca figura sfântului să transmită ceea ce intenționează să reprezinte în imagine. Acesta a fost un concept vizual genial pe care Newman l-a dezvoltat și a variat pentru fiecare individ despre care a făcut un portret și a avut succes în mod repetat tocmai datorită varietății sale. Criticii de artă au numit imaginile lui Newman „portrete de mediu”, ceea ce este cu siguranță potrivit ca termen în ceea ce privește istoria fotografiei, dar este totuși oarecum scurt ca o descriere validă. Newton nu era preocupat de a include împrejurimile subiectului său doar ca „decor”, ci de interacțiunea dintre mediul social și persoană și de interpretarea personalității prin intermediul acestor elemente. În cazul lui Max Ernst, aceasta însemna că identitatea ambivalentă a unui artist care trăia în exil a fost exprimată prin picturi care nu erau de propria sa mână. R. м.
1918 Borri «1 New York. 1936-38 Studiourile de artă la Universitatea din Miami, Florida. 1938-39 Asistent fotograf portret cu Leon Perskie, Philadelphia. 1939-41 Manager al studiourilor foto Tooley-Myron, West Palm Bea ch, Florida. 1942-45 Proprietar al Newman Portrait Studios, Miami Beach. Din 1946 Arnold Newman
Studios Inc., New York. Din 1965, consultant în fotografie la Muzeul Israelului, Ierusalim. Din 1975, profesor invitat în fotografie la

Cooper Union for the Advancement of Science and Art, New York. Trăiește în New York.
Lectură suplimentară: Americano a lui Arnold Newman. Boston, 1992
„▀▀▀”И··
Weegee
Criticul 1943
Nu ar fi surprinzător dacă Weegee s-ar recunoaște în imaginea tânărului din dreapta, în faimoasa sa imagine Criticul. „Criticul” face comentarii veninoase despre cele două doamne în ținută elaborată de seară care înaintează cu zâmbete stereotipe, persistente, distorsionate într-o grimasă, tencuite pe fețe. Discrepanța dintre ținutele doamnelor, care și-au lăsat tinerețea în urmă cu ceva timp în urmă, și cea a chinuitorului lor este imediat evidentă. Fotograful a stabilit întâlnirea tensionată într-o lumină adecvată folosind un bliț puternic care face ca fețele doamnelor să semene cu măști.
Weegee și-a dobândit o reputație grozavă în New York ca un fel de fotograf de poliție. De obicei, el era în plină noapte, iar părțile întunecate ale existenței, tot ceea ce evita lumina, erau domeniul lui. Crima îl fascina, dar și plăcerile ascunse. În cinematograf urmărea cupluri cu gât - Loyers at the Movie s - și le fotografia folosind infraroșu
Pârghii la film. c. 1940
film. A fost la locul crimei mai repede decât gardienii legii, pentru că asculta la radioul poliției. El a asistat la multe incendii în oraș înainte de sosirea pompierilor. Nu a ținut nicio distanță față de nenorocirea umană, ale cărei victime erau eroii lui preferați, chiar dacă involuntare. Era un voyeur cu o privire pătrunzătoare și, în calitate de voyeur, a dezvăluit exhibiționismul - la acea vreme încă ascuns - în timpul erei în curs de dezvoltare a mass-media. Privirea lui cercetătoare a pătruns în aspectul de suprafață atent îngrijit, a scos la iveală contradicțiile flagrante ale unei societăți materialiste cu moráis mincinoși. Cele mai bune poze ale lui au un ton categoric sarcastic. În acestea, nu era realismul pe care se străduia să obțină, ci genul de proiecție care defamiliarizează realitatea, ca o oglindă distorsionantă, până când devine recognoscibilă.
În spatele relațiilor sociale, cu conflictele lor căscate, el a urmărit și dorințele umane care, din când în când, perturbă cu forță primordială frumusețea aspectului de suprafață. Șoferul implicat într-un accident de mașină continuă să apuce volanul, chiar și în moarte – una dintre cele mai deprimante fotografii ale lui Weegee. Și totuși nu era străin de ironie. Nici măcar nu s-a cruțat. Într-o ocazie, s-a fotografiat ca un rege rotund, cu ochi de purcel, îmbrăcat în hermină falsă, cu o coroană și un sceptru făcut din gunoaie. A trecut mult timp până când a fost recunoscut drept unul dintre cei mai mari din domeniul său. ĸ. н.
1839 Bom Arthur H. Feliig în Zioczew, Polonia. 1910 Emigrează în SUA 1914-24 Asistent la fotografi de studio și de stradă. 1924-28 Violini pentru spectacole de film sileni. 1924-35 Lucrează ca tehnician de laborator foto. Angajator! de Acme New Pictures, New York (United Press International Photos): fotografie de știri neoficiale
rapher. 1938 Fotograf de presă independent. Primul fotograf i s-a permis să instaleze radioul po ice în mașina lui. Adoptă numele „Weegee” (derivat de la Ouija
bord). Lucrează pentru diferite cotidiene. 1940-45 Fotograf obișnuit pentru PM, New York. 1945 Publicarea cărții Orașul gol; filmat la Hollywood în 1947. 1953-58 Consultant de film și actor la Hollywood.

Apare cartea Л/аШ Hollywood. 1958 Se întoarce la New York. Traveis prin Europa și Rusia; activă pentru Daily Mirror. 1968 Oies din New York. Lectură suplimentară: Weegee. Lumea lui Weegee. Boston: 1997.
92
Ansei Adams
Ruina Casei Albe, Canyon de Chelly, Arizona 1942
Ansei Adams a devenit celebru ca urmare a fotografiei sale superlative de peisaj. A fotografiat peisaje cu o precizie ascuțită și un ochi incomparabil pentru structura și detaliile subiectului ales. Nu sunt niciodată oameni în pozele lui. Canioanele, munții și câmpiile din vestul american se află în fața noastră, puri și nepătați, ca în prima zi a creației. Adams avea o dragoste deosebită pentru canioane. Imobile și mărești, se ridică, deranjați de nici cea mai mică mișcare spontană. Tot ceea ce se schimbă aici este lumina, pe care Adams o încorporează în pozele sale cu o notă de geniu. Este lumina pe care o folosește pentru a transmite atmosferă și pentru a oferi imaginilor conținutul lor magic. Fiecare fotografie a unui canion reflectă o experiență naturală copleșitoare. Edward Weston, Paul Ștrand, Imogen Cunningham — prieteni ai lui Adams — toți fotografiați cu un respect aproape subordonat față de subiectul lor. Adams însuși a ridicat actul de fotografie la o experiență religioasă. Și-a dat seama în
Răsărit de Lună peste Hernandez, New Mexico, c. 1941
pozele sale ceea ce Walt Whitman a celebrat în poezia sa: unicitatea peisajului și naturii americane.
Canyonul de Chelly este fotografiat dintr-o perspectivă care scoate în evidență superb monumentalitatea căderii abrupte din pereții canionului. Structura suprafeței este subliniată de lumina care cade asupra ei, care o transformă într-un model de dungi fine de lumină și umbră care devin raze. Ruinele de piatră se află într-o cavernă întunecată; se subliniază caracterul proiectiv. Lumina, umbra și tăcerea fac din acesta un loc sacru, un loc creat în mod natural, situat în afara timpului și spațiului.
A doua dintre fotografiile ilustrate, Moonrise Over Hernandez, a devenit o adevărată pictogramă de fotografie. Niciodată până acum o asemenea lumină magică nu a fost surprinsă într-o fotografie. Lumina pe care luna o aruncă peste peisaj și Pueblo are o calitate cosmică. Lumea dobândește ceva din supranatural sub cerul negru, care ocupă jumătate din imagine și este marcat doar de lună. Fiecare tufiș, fiecare cruce din micul cimitir este perfect vizibilă.
Adams a exercitat un control precis - într-o măsură atinsă de alți câțiva fotografi - asupra expunerii și dezvoltării unei fotografii, astfel încât a obținut scala tonală exactă pe care și-a propus-o. Cu această stăpânire a mediului fotografiei, el a reușit în interpretarea sa personală a naturii, deși nu a modificat nimic în aspectul ei real. Scopul său era să arate „frumusețea grandioasă a lumii" și știa că fotografia lui a avut succes în acest sens. eb
1902 Borri în San Francisco. 1914—27 Se antrenează ca pianist. 1916-17 Se antrenează ca fotograf cu Frank Dittmann. 1930 Îl întâlnește pe Paul Ștrand, prin care descoperă fotografia drept adevărată. mediu expresiv. 1931 Corespondent pentru Fort Nightly Review, San Francisco. 1932 Co-fondator al „f-64"
grup cu Imogen Cunningham, John Paul Edwards, Sonya Noskowiak, Henry Swift, Willard van Dyke și Edward Weston. 1933-34 Director al Galeriei de Artă și Fotografie Ansei Adams, San Francisco. 1937-62 Trăiește și lucrează în Valea Yosemite, California. 1940 Împreună cu David McAlpin

și Beaumont Newhall înființează un departament de fotografie la Muzeul de Artă Modernă.
New York. Din 1941, predă fotografie la diverse universități, școli și institute din SUA. fondează și inițiază nenumărate cluburi de fotografie, printre altele. 1942-44 Consultant în fotografie pentru Office of War Information, Los Angeles. Din 1949 Consultant tehnic pentru Polaroid Corporation. Cambridge, Massachusetts. Din 1978, vicepreședinte de onoare al Sierra Club, San Francisco. 1962 Se mută la Carmel, California 1984 Oies în Monterey, California
Lectură suplimentară: Adams, Ansei. Sălbăticia americană. Philadelphia, 1897. Spaulding, Jonathan. Anse! Adams și peisajul american. Berkeley. 1995
94
Evgheni A. Tschaldey
Reichstag 1945
Marea Războiului, Oceanul Arctic, 1941
Fotograful Yevgeny A Tschaldey a povestit adesea povestea despre cum tânărul soldat al Armatei Roșii cu steagul sovietic l-a tras pe culmile ruinelor Reichstag-ului din Berlin. Acolo, soldatul a arborat steagul roșu, probabil o întreprindere mai periculoasă decât capturarea clădirii, care ardese în 1933, în timp ce Tschaldey, într-o serie de fotografii făcute rapid, a condensat scena într-o imagine simbolică. O altă versiune a poveștii este mai puțin dramatică. Potrivit acesteia, fotograful a fost transportat cu avionul după cucerirea Berlinului, ceea ce înseamnă desigur că întreaga imagine a fost, în fa et, un eveniment în scenă. Cea mai frapantă fotografie a seriei, Reichstag, a devenit un simbol al victoriei, o fanfară triumfală. Și totuși soldatul și reporterul său par să fi căzut pradă confuziei; Reichstag-ul nu a fost în niciun caz un simbol al terorii naziste, ci mai degrabă al celor mai timpurii atacuri germane
la democrație, iar când clădirea s-a ridicat în fiâmes, cămășile maro au profitat de asta ca un semnal pentru a-și finaliza preluarea puterii.
Poza făcută de fotograful experimentat al agenției are atașată o altă poveste. În timp ce o dezvolta, Tschaldey a descoperit că soldatul Armatei Roșii purta ceasuri jefuite la încheietură, așa că a trebuit să retușeze fotografia înainte de a putea fi publicată. Tschaldey a experimentat războiul de la bun început. El a fotografiat oamenii din Moscova în timp ce l-au auzit pe Molotov, premierul sovietic la acea vreme, anunțând prin difuzoarele din Piața Roșie că trupele germane au invadat Uniunea Sovietică. El a descris „marele război al patriei” ca pe o epopee a luptei eroice împotriva unui dușman implacabil: Marea Războiului înfățișează o linie de zburători hotărâți în coifuri și pardesi lungi, siluеți pe un cer brighi. Atmosfera fotografiei este ambivalentă. Se întunecă cerul sau se deschide un nou zori? Asemenea tuturor fotografilor de război sovietici, Tschaldey era atât fotograf, cât și soldat, de obicei găsit pe front. Imaginile lui și ale colegilor săi – mulți dintre care, spre deosebire de Tschaldey, erau fie reprezentanți, fie oponenți hotărâți ai fotografiei revoluționare – aveau un scop clar: mobilizarea sentimentelor populației, creșterea spiritului de luptă în rândul trupelor, da o solemnitate suplimentară morții în luptă și, în cele din urmă, să demonstreze superioritatea Sistemului. Între timp, astfel de imagini au divorțat de contextul lor original și chiar și substanța istorică este amintită mai mult din punct de vedere al calității estetice decât din natura evidențială a fotografiilor. К. Н.

1917 Borri. Din 1936 Fotoreporter pentru agenția de știri sovietică TASS. 1941-45 Documentează evenimentele războiului de la Nord la Marea Neagră. 1945 Fotoreporter la Conferința de la Potsdam, unde îl întâlnește pe Robert Capa. 1946 Reportaj foto al Triaisului de la Nürnberg. Până la mijlocul anilor 1970 Lucrări pentru TASS și Pravda, cu întreruperi. Își pierde locul de muncă din cauza părtinirii antisemite. Până la începutul anilor 1990 Fotografi independenți. 1998 Moare la Moscova
Citiți mai departe: kon Moskau nach Berlin: Bilder des russischen Fotograf en Jewgeni Chaldej. Berlin, 1994
96
Ernst Haas
Prizonieri de întoarcere, Viena 1947
New York. 19BB
Ernst Haas a studiat pictura în tinerețe la Viena, apoi s-a orientat către fotografie, adoptând-o ca profesie după eliberarea Vienei în 1945. Imaginea complexă emoțional, Homecoming Prisoners, Vienna, una dintre primele pe care le-a publicat vreodată. , conține o pie-tură într-o imagine: un portret al unui soldat neidentificat susținut de o mamă anxioasă, în speranța că va recunoaște un tovarăș și orice veste despre soarta lui.
Este un act care a devenit emblematic pentru acest secol în care războiul și represiunea civilă au destrămat atâtea familii. De la supraviețuitorii Holocaustului până la familiile „dispăruților” din Argentina și
Chile, oamenii și-au căutat rudele, folosind fotografii așa cum face această femeie mică și hotărâtă aici, pentru a servi atât ca dovadă vizuală, cât și ca semn de speranță. Deci este, de asemenea, o imagine despre o imagine, și una deosebit de sfâșietoare, pentru că nimeni din fotografia lui Haas – nici veteranul repatriat, nici privitorii, nici măcar mama tânărului – nu acordă de fapt atenție acestui lucru . portretul bărbatului dispărut. Singurul care se uită la el este Viewer.
Reportajul amplu al lui Haas despre traumele postbelice ale Vienei și drama prizonierilor de război care se întorc – unele dintre ele publicate în revista Life – și-au făcut reputația în Europa și în Statele Unite. Dar s-a îmbolnăvit de patria sa în timpul războiului, așa că a plecat. „Aș fi devenit leneș la Viena”, a scris el zeci de ani mai târziu, „așa că m-am dus la New York, orașul care te face să lucrezi și care te trage totul din tine... New York, o adevărată metropolă, o lume într-un lume, o soluție în cadrul unei soluții, în creștere, în descompunere.” Multe dintre imaginile sale ale acelui oraș, precum cea a zgârie-norilor reflectați aici, au devenit reprezentări definitorii ale Manhattanului la mijlocul secolului.
Datorită, probabil, pregătirii sale timpurii în arte, Haas a experimentat diverse în mediul ales, abandonând în cele din urmă alb-negru pentru culoare și devenind unul dintre primii care a împins fotografia color în domeniul poetic. Cu toate acestea, el a respectat îndeaproape multe dintre tradițiile fotografiei cu aparate mici din zilele sale, care se manifestă în ambele imagini. A . DC.
1921 S-a născut la Viena. 1942-44 Studiază medicina la Viena, precum și fotografia la Graphische Lehr- und Versuchsanstalt, Viena. 1946 Cunoștință cu Werner 8ischof; lucrează la ageney Black Star. 1947 Fotograf pentru Heute. 1948-50 Fotograf independent la París. Din 1949-1961 Membru al
Magnum photo ageney. 1948-51 Se mută la New York. Lucrați pentru, printre altele,

Viaţă. Paris Match, Esquite, Look. Vogă. si Vacanta. Primele încercări cu culoarea
film. 1950 Fotograf pentru diverse filme precum Me Bible (1966), Little Big Man (1970). și Bună Dolly! (WM). 1971 Prima publicație: The Creation. Din 1975, lector la Maine Photographie Workshop, Rockport, și Anderson Ranch Foundation, Aspen, Colorado. 1976 Deschide Galeria Spațială pentru Fotografie Color cu Jay Maisel și 3eter Turner. 1986 Moare la New York.
Lectură suplimentară: Hughes, Jim (ed.). Ernst Haas: În alb-negru. Boston, 1992
98
Margaret Bourke-White
Mahatma Gandhi, Delhi 1946
A fost aproape întotdeauna prima și și-a pus toate ambițiile să fie și cea mai bună. Margaret Bourke-White a fost faimoasă ca un fotojurnalist neînfricat care a făcut poze decisive în prim-planul evenimentelor mondiale. Ea a favorizat subiectele care anterior fuseseră rezervate colegilor ei de sex masculin: a filmat reportaje industriale în fabrici, a raportat despre catastrofe naturale și chiar a devenit fotografă pentru forțele aeriene ale Statelor Unite în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Munca ei pentru Life a început cu fotografia unui baraj din Montana, care a apărut pe coperta primului număr al revistei. După aceea, ea a fost „Life's Bourke-White".
În martie 1946, Wilson Hicks, șeful departamentului de fotografie de la Life, a trimis-o în India pentru a documenta sfârșitul dominației coloniale britanice. Imediat după sosirea ei, Bourke-White a încercat să obțină un interviu cu liderul mișcării de independență a Indiei, Mahatma Gandhi. Numai după o prelegere despre semnificația roții care se învârte pentru autosuficiența țării, însoțită de demonstrații practice, a fost lăsată să intre în camera lui Gandhi, dar pe aceea în ziua în care Gandhi a jurat să tacă, așa că nu a putut să vorbească cu el. I s-a permis să facă doar trei fotografii flash, pentru a minimiza orice perturbare a lecturii lui. După două încercări eșuate, ea a reușit să obțină fotografia ilustrată aici, care imprimă încă imaginea noastră despre Ghandi până în prezent. Stă pe o pernă, cu picioarele încrucișate, ciad în nimic altceva decât o cârpă țesătă manual, cufundat în citirea agrafelor din ziar. Roata lui care se învârte ocupă aproape toată jumătatea stângă a fotografiei; puterea simbolică a echipamentului arhaic și efectul său puternic de grafie forțează oarecum bărbatul în vârstă în fundal. Cu toate acestea, orientarea concentrată a lui Gandhi – accentuată de lumina care curge printr-o fereastră, creând un efect asemănător cu aureola – pare să filieze camera mobilată simplu. Un bliț slab a furnizat lumina necesară, dar impresia predominantă este a unei situații complet naturale. Imaginea N0 exprimă mai viu ideile lui Ghandi: simplitate și lipsă de violență, dar și intransigență în fața nedreptății și opresiunii.   LD
1904 Născut în New York City, 1922-27 Studii la universități variabile: Universitatea Rutgers. New Brunswick, New Jersey (1922): Universitatea din Michigan (1923): Universitatea Purdue. Lafayette, Indiana (1924): Western Reserve University, Cleveland, Ohio (1925): Cornell University, Ithaca, New York (1926-27). 1927 Licenţiat
diplomă de Arte eliberată. 1928 Fotograf liber în Cleveland. 1929-35 Colaborator regulat la revista Fortune din New York, plus muncă independentă

diverse agenții de publicitate din New York. Față 1931 Studio foto propriu în clădirea Chrysler, New York. 1936 Membru fondator al Life; fotograf de personal. 1942-45 Fotograf oficial pentru Forțele Aeriene ale Armatei SUA. Din 1957 Semipensiere pe motiv de boală. Numeroase publicații ale reportajelor ei. 1971 Moare la Stamford, Connecticut. Lectură suplimentară: Goldberg, Vicki. Margaret Bourke-White: o biografie. New York, 1986. Callaban, Sean. Margaret Bourke-White: fotograf. Londra, 1998

100

Berenice Abbott

Fereastra designerului, Bleecker Street, New York 1947

LowerEast Side, Waterfront, South Street, 1935

Berenice Abbott și-a învățat meseria la Paris în anii 1920, ucenic acolo cu suprarealistul Man Ray, împrietenindu-se cu Eugène Atget (a cărui documentare despre istoria Parisului – un reper în evoluția fotografiei – ea a salvat-o și a păstrat-o ulterior pentru posteritate, aproape singură.). Ea a susținut mai târziu că nu a considerat cu adevărat New York-ul un subiect demn pentru imaginile ei până când s-a întors la el în 1929 cu ochi proaspeți. Până atunci, ajunsese la concluzia că realismul era cea mai mare putere a mediumului ei ales. Văzând renovarea rapidă a orașului, noile structuri înlocuindu-le pe cele vechi, și inspirată poate de arhiva lui Atget, care a surprins Orașul Luminii în tranziția sa către modernitate, ea și-a propus să înfățișeze în detaliu precis și pe larg, ceea ce una dintre multele ei cărți numite „schimbarea New York-ului".

În această imagine, Designer's Window, Bleecker Street, New York, ea aplică în New York câteva dintre lecțiile pe care le învățase de la Atget și Man Ray:

în primul rând, că documentarea vitrinelor dezvăluie multe despre spiritul cultural; în al doilea rând, că aceste construcții mercantile conțin adesea juxtapoziții minunat de suprareale; în al treilea rând, că fotograful atent poate folosi în mod strategic reflexiile omniprésent în mediul urban pentru a indica densitatea vizuală a mediului metropolitan.

Așadar, în Gotham-ul mulțumit din anii de după al Doilea Război Mondial, ea a generat o imagine care funcționează în același timp cu sociologica! dovezi și visul liniștit și în așteptare al copilului „noapte înainte de Crăciun". Coloana din stânga și ferestrele blocului reflectate în geamul vitrinei ne plasează imediat în contextul urban; semnul cu neon inversat centrat în partea de sus a imaginii, „Village Bowling", permite oricui care cunoaște orașul să identifice cu exactitate locul Greenwich Village; și acolo, în mijlocul tuturor, plutește unul dintre renii lui Moș Crăciun, strălucitor, călare în aer, o viziune magică în mijlocul lumii.

La momentul în care a făcut această imagine, Abbott avea aproape două decenii în proiectul ei, care până atunci se transformase într-una dintre cele mai cuprinzătoare interpretări fotografice individuale ale oricărei metropole majore întreprinse vreodată și rămâne o interpretare distinctă a New York-ului, precum și o interpretare distinctă. document inestimabil al acestuia.   A . d . c.

1898 Borri în Springfield, Ohio. 1917-18 Studii la Universitatea de Stat din Ohio, Columbus, urmate de studii de jurnalism la Universitatea Columbia, New York. 1918-21 Studii independente de desen și sculptură la New York și din 1921 -23 la Paris (sub Antoine Bourdelie). 1923 Studii la Kunstschule din Berlin.

1923-25 Asistent al lui Man Ray la Paris. 1925 Introducere în opera lui Eugène Atget, Paris. Cumpără arhiva Atget și promovează munca lui. 1926-29 Fotograf independent de portrete, cu propriul studio la Paris. 1929-68 Fotograf independent de portrete și documentare la New York. Munca din 1930 până în 1939 pentru,
printre altele, revista Fortune și WPA Federal Art Proiect 1935-58 Predă fotografie la New School for Social Research, New York. 1958-61 Activ pentru Comitetul de studiu al științelor fizice al Educational Services Inc., New York. 1968 Se mută în Abbot Village, Maine. 1972 Predă la Smith College, Northampton, Massachusetts. 1981 Predă la New School for Social Research, New York. Moare în 1991
Lectură suplimentară: Berenice Abbott: Schimbarea New York-ului. Muzeul orașului New York/Munich/Paas/Londra, 1997. Yochelson, Bannie. Berenice Abbott la serviciu. New York, 1997
102
FF
Robert Doisneau
Sărut în fața Hôtel de Ville, Paris 1950
Robert Doisneau a fost marele cronicar al suburbiilor pariziene, banlieue. Acolo a găsit imaginile potrivite pentru a-și exprima dragostea neclintită pentru „oamenii obișnuiți”: cuplul de nuntă, singur, se îndrepta spre bar; muncitorul obosit din fabrica Renault; pescarul-omul de pe Sena sperând în zadar la o captură. Doisneau a observat oamenii, s-a simțit încordat cu viața lor și a încercat să comprime acest sentiment într-o singură fotografie.
La începutul anilor 1950, marea revistă americană Life a solicitat agențiilor foto poze pe o temă nu foarte originală: romantismul de primăvară la Paris. Doisneau elaborase deja un proiect tocmai pe acest subiect: vânase îndrăgostiți. El a reușit să obțină o dublă difuzare a fotografiilor sale publicate în Life. Toate înfățișează fericirea cuplurilor tinere care se sărută în locații pitorești din capitala iubirii, nevăzute de împrejurimile lor și neobservate de trecători. Chiar și în presupusul Paris liniștit al anilor postbelici, un astfel de reportaj era destul de riscant. Prin urmare, Doisneau a folosit actori tineri pentru a reinterpreta scenele pe care le observase.
Una dintre imagini, care nu are nici măcar o poziție deosebit de proeminentă în Life, arată un cuplu în apropiere de Hôtel de Ville (primăria Parisului), care este recunoscut în fundal. Scena este observată
de la o masă de cafenea de lângă un trotuar aglomerat: încă mergând, cei doi se sărută rapid și scurt. Acest moment tandru de afecțiune este observat doar de noi, privind-l prin obiectivul aparatului foto al fotografului. Este acest gest, surprins în imagine ca din întâmplare, care ne face, împreună cu întregul Paris, să visăm la dragoste.
Fotografia a devenit faimoasă la mijlocul anilor optzeci, când un afiș al acesteia a fost produs de un editor parizian. Poza a devenit curând considerată un simbol al romantismului, la fel de mult ca un simbol al nostalgiei iubirii tinere. A fost folosit în campanii de publicitate și vândut în întreaga lume ca o carte poștală piratată. Totodată, mai multe cupluri au încercat să profite de succesul târziu al fotografiei, pretinzând că sunt îndrăgostiții surprinși de fotoreporter. Abia în 1994, Doisneau a reușit să depună dovezi în instanță despre modul său de lucru, o factură de la unul dintre modelele sale. Procesul a amărât ultimul an de viață al fotografului, dar a afectat puțin popularitatea imaginii. l . d .

1912 S-a născut la Gentiiiy-sur-Seine. Franţa. 1926-29 Studiază litografie la Paris. 1929-31 Lucrează ca gravor și iitograf. 1931-33 Asistent foto al lui André Vigneau la Paris. 1934-39 Fotograf industrial pentru fabrica Renault din Billancourt. Paris. 1939-40 Serviciul militar. 1940-45 Implicat în Rezistență
Din 1945 Membru 0 al agenției foto Alliance (Adep), Paris. Din 1946 Activ pentru agenția cy Rapho, Paris. 1949-52 Fotojurnalist pentru, printre altele, Exce/sior. Point de Vue. Viață, Noroc. Vogă. Meciul Parisului. 1995 Oies la Paris.
Lectură suplimentară: Hamilton, Peter. Robert Doisneau: Viața unui fotograf. New York, 1995.
104
Willy Bonis
Le petit Parisien 1952
Grevă la Citroën, Paris, 1936
Nu cu mult mai mare decât bagheta, acest băiețel cu mama sa a venit pe acolo în timp ce Willy Ronis era în căutarea unor noi motive la Paris. I-a cerut femeii permisiunea de a-și fotografia fiul. Ea a fost de acord și băiatul a fugit din nou. Poza s-ar putea numi la fel de ușor „La joie de vivre” sau poate chiar „Aștept cu nerăbdare să prânzăm”, pentru că soarele este deja la apogeu.
Fotografia lui Ronis cu băiatul care alergă a fost făcută cu șase ani înainte de celebra fotografie a lui Cartier-Bresson
a unui băiat cu două sticle de vin [Rue Mouffe-tard, Paris, 1958). Cu toate acestea, acest tânăr îmbrăcat cu baghete, cu chip de înger, are mai mult farmec și grație decât oricare dintre cei de vârsta sa în istoria artei și a fotografiei. Copiii apar adesea în fotografiile lui Ronis: ținându-și mamele de mână, înot într-un bazin de port, jucându-se cu un model de piană sau ca niște mici bande pe cale să-și terorizeze cartierul. Copiii fac parte din întreaga viață pe care Ronis a sărbătorit-o de-a lungul operei sale. Cele mai frumoase fotografii ale lui cu ele se găsesc în Quand je serai grand, 1993.
Ronis nu era interesat nici de formalismul sofisticat, nici de vreo restricție tematică, ci mai ales de nespectaculos și de cotidian. A simțit un sentiment de solidaritate, chiar de iubire față de toți oamenii pe care i-a fotografiat, de la muncitorii greviști de la Citroen în 1938 până la minerii din Lens și călătorii de o zi de pe malul Marnei. „O imagine bună este geometria modelată de inimă”, a spus el odată. Ca atare, luminozitatea din multe dintre fotografiile sale nu este doar franceză inconfundabil, ci și capacitatea sa de a uni estetismul cu apartenența la Partidul Comunist.
Mama lui Ronis l-a învățat să cânte la pian, iar la vârsta de șase ani cânta la vioară și visa să devină compozitor. Deși a luat o cale diferită în cele din urmă, multe dintre fotografiile sale trădează un real sentiment de polifonie și structuri tonale. Toată viața, Ronis i-a venerat pe Bach și Mozart. În primăvara anului 1926, i s-a dăruit primul său aparat de fotografiat, iar Ronis nu l-a lăsat din nou jos până în 2002. Este creatorul uneia dintre cele mai mari lucrări din istoria fotografiei, dar este și unul dintre cei mai importanți martori ai secolul al XX-lea. ps
■ Borri il Paris il 1910. S-a apucat de fotografie în 1926. A abandonat școala pentru a-și ajuta tatăl său în laboratorul său. A lucrat ca fotojurnalist. A petrecut 1941-1944 în sudul Franței în
diverse locuri de muncă, revenind la fotojurnalism după război. Lucrarea sa ■l· a fost comisionată de Points de vue, Regards şi Le Monde illustre din 1945-50. Căsătorit în 1946. A participat la

expoziția din 1953, Five French Photographers, la Muzeul de Artă Modero, New York (inel. Brassaï. Doísneau și Izis). Belle ville - Ménilmontant publicată în 1954. A primit o medalie de aur la Bienala de la Veneția din 1957. Membru al agenției Rapho 1946-58 și din nou din 1972. Comisie de modă, publicitate și fotografie industrială sionuri. A participat la interpresa din 1960 la Fast Berlin. Ronis locuia în
sudul Franței cu soția și fiul său din 1972-83, predând la Avignon, Aix-en-Provence și Marsilia. În 1978 statul francez a preluat arhivele sale. Distins cu Grand Prix des Arts et des Lettres în 1979. Distins cu Prix Nadar în 1981 pentru Sur le fil du hasard. Expoziție retrospectivă majoră la Paris, New York, Moscova și Bologna în 1985. În 1989, Ronis a fost numit Chevalier de la Légion d'Honneur.
Lectură suplimentară: S. Bohmer. M. Harder, N. Neumann, Willy Ronis - ta vie en passant, Munchen/Berlin/Londra/New York 2004
106
Otto Steinert
Piciorul pietonului, Paris 1950
Otto Steinert a fost cel mai influent mentor al fotografiei vest-germane după 1945. Ca profesor de fotografie la Kunstschule din Saarbrücken, iar mai târziu la Folkwangschule din Essen, a pregătit un număr de oameni care au devenit ulterior fotografi importanți. În calitate de organizator al celor trei expoziții majore din 1951, 1954 și 1958, care au prezentat „fotografie subiectivă” și care au fost precedate de înființarea grupului „fotoform” în 1949, el s-a asigurat că fotografia germană este legată de contextul internațional. „Fotografie subiectivă” a umplut vidul artistic pe care anii întunecați ai dictaturii naziste l-au lăsat în Germania. Din punct de vedere stilistic, a fost inspirat din tradiția Neues Sehen și din fotografia experimentală înainte de 1933. Steinert a experimentat și tehnica fotogramei, imprimeurilor negative, solarizării,
Carnavalul Copiilor. 1971
și expuneri lungi pentru a da formă unor concepte vizuale care prezintă afinități formale cu pictura tachistă din anii cincizeci. Accentul pus pe instrumentele autonome ale fotografiei, derivate din optică și chimie, a stat la baza lucrării sale de creație – un crez care sună aproape științific și a fost articulat în imagini care uneori par destul de sterile, dar în același timp sunt marcate de o enormă etanșeitate formală. . În plus, Steinert a insistat asupra celor mai înalte standarde tehnice.
Piciorul pietonului lui Steinert nu este un fotomontaj, ci unul dintre numeroasele studii de mișcare pe care fotograful le-a făcut din apartamentul său din Paris. Putem vedea urma umbră a mișcării unui trecător, cu un singur pantof și un picior inferior de la pantalon. Deși acest fenomen al fantomei de fotografie, rezultat în urma unor timpi lungi de expunere, era deja cunoscut în secolul al XIX-lea, fotografia lui Steinert ne fermecă prin contrastul dintre focalizarea dură a trotuarului cu grilajul proiectiv din fier și urma moale, amorfă a mișcării umane. .
Here avem o imagine umană înregistrată cu un ochi depărtat, care, în dizolvarea ei a fizicii concrete, poate reprezenta un joc de efemeritate de identitate a locuitorului modern din marele oraș. Celelalte fotografii ale lui Steinert sunt pe temele clasice ale arhitecturii, stili life, naturii, portretelor și peisajelor industriale; deseori emană o aură de tristețe și în natura lor enigmatică se apropie de realismul magic. sus

1915 S-a născut la Saarbrücken. 1934-39 Studii de medicină la universitățile din München. Marburg, Rostock și Heidelberg și al Charité. Berlin. Seli-predat în fotografie. 1939-45 Slujește ca ofițer de sănătate în Germania. 1945-47 Stagiar la Umversitäts-kiinik din Kiel, în 1947 la Universitâtsklinik des Saarlandes în
homburg 1948-52 Director al clasei de fotografie la Școala de Stat de Arte și Meserii, Saarbrücken. 1949-55 Împreună cu Peter Keetman. Ludwig Windstosser. și altele, fondează grupul „fotoform”. 1951 Organizează expoziţia de fotografie subiectivă la Şcoala de Stat de Artă şi meșteșug. Saarbrucken. Membru fondator al Deutsche Gesellschaft für Photographie (OGPh). 1952-78 Director, iar din 1954-78 professo', al departamentului de fotografie de la Staatliche Werkkunstschule, Saarbrücken. Membru 1958-65 și m 1969, președinte al comitetului de intrare al Gesellschaft Deutscher Lichtbildner (GOL). 1959-78 director și profesor de fotografie la Folkwangschule, Essen; curator fondator al colecției de fotografie de la Muséum Folkwang. 1963-74 Președinte al GOL. 1978 Oies din Essen
Lectură suplimentară: Colecția Otto Steinert: Fotografii. Essen, 1981
108
Wols
Fără titlu nd
Șuruburi pe blatul mesei, cuburi de zahăr mărunțite, o cârpă într-o găleată - aceste subiecte cu greu ar putea fi mai obișnuite. Cu toate acestea, acestea sunt tocmai obiectele care au aprins imaginația vizuală a lui Wols. „Acolo unde frumosul și urâtul devin una”, așa cum a afirmat el într-unul dintre numeroasele sale aforisme, acea zonă a fost granița în care și-a căutat și și-a găsit supușii. Le-a dezactivat ierarhia valorilor. Nimic nu i s-a părut inutil – și nimic util – când a aranjat părți ale unui iepure dezmembrat împreună cu un nasture, o armonică, un pieptene și cenușă de țigară pentru a forma o viață stili. Cele mai multe dintre modelele sale au fost luate din meniul zilnic: legume, ciuperci, carne, sardine etc. Tuburile radio, paharele arzătoare sau – ca în fotografia de aici – becurile electrice erau rar folosite recuzită. El a portretizat aceste grupuri de lucruri fără ajutorul unor tehnici sofisticate de iluminare. Ingredientele alimentare nu sunt stilizate ca delicii, ci echivalate cu șuruburi și tuburi ca
Autoportret, nd
simple obiecte. Reducându-i la materialitatea lor goală, pictorul-fotograf Wols încerca să „vadă până la capătul unui lucru”.
A așezat becul pe o oglindă, lucru pe care în mod normal nu făcea, producând astfel un contrast între fundalul negru și strălucirea lăptoasă a sticlei. Marginea oglinzii poate fi încă identificată doar în dreapta, în timp ce în stânga se pierde parțial în ghiarea reflectoarelor care iluminează imaginea. Becul dă efectul de a fi „izolat”: a fost deșurubat din priză, este lipsit de electricitate și nu este aprins. Această icoană a tehnologiei, invenția genială a lui Thomas Alva Edison, se află în fața noastră, devenind un geamăn prin reflectarea ei – fără niciun patos tehnic. Wols nu era interesat să-și forțeze subiecții într-un cadru compozițional, în sensul – de exemplu – al esteticii constructive a Bauhaus-ului, nici să-i expună proiecțiilor noastre inconștiente ca constructe ambigue, obsesive de tipul pe care suprarealiștii îl consideră. ved. El a lăsat lucrurile să fie pur și simplu, permițându-le să ajungă la conștientizarea lor.
Un alt grup important de fotografii ale lui Wols sunt portretele prietenilor, dar și ale lui însuși. Wols se vedea ca fiind laconic și

nepretențios – uneori fotografiat într-o vestă sau, ca în acest Autoportret, cu o țigară atârnată de colțul gurii. El a pus întotdeauna un accent deosebit pe privirea subiectului din portret, intensificând-o aproape în tărâmurile halucinantului. Dacă a fotografiat în mod deliberat prietenii cu ochii închiși – o strategie de a nega vederea – este, de asemenea, o mărturie a cunoștințelor sale despre puterea privirii. Ochii din Autoportret au o magie deosebită, deoarece doar tâmplele și obrajii pot fi văzute, în timp ce fața în sine este învăluită în întuneric.   ps

1913 S-a născut Alfred Otto Wolfgang Schulze la Berlin. 1920-22 Studiază vioara cu Jan Oahruen la Staatsoper din Oresden. 1932 Scurtă pregătire la Bauhaus din Berlin, apoi a lucrat ca fotograf independent la Paris, urmată de lucrări ocazionale la Barcelona și la Ibiza până în 1935. 1936 Se întoarce la Paris; reia activitatea ca fotograf independent. 1937 Adoptă pseudonimul „Wols”. Fotograf oficial în Pavillon de l'Elégance la Expoziția Mondială de la Paris. 1939-40 Închis în diverse lagăre de război din sudul Franței. Funcționează în principal ca un
¡Ilustrator și pictor. Seules în Cassis, lângă Marsilia. 1942 Evadări de la Național Socialista la Di eulefit lângă Mon télimar. împreună cu Gréty Da bija. Întâlnește poetul Henri-Pierre Roche, care cumpără câteva lucrări și, în 1945 și 1947, organizează la Paris expoziții de acuarele și desene ale lui Wols. 1946 Se mută la Paris. 1951 Se mută la Champigny-sur-Marne. Oies la Paris

Lectură suplimentară: Glozer, Laszlo. IVo/s Fotografie. Munchen, 1988.
Nu

John Deakin

Francis Bacon 1952

Opera pictorului și fotografului John Deakin, una dintre cele mai enigmatice figuri ale scenei artistice engleze, a fost redescoperită cu doar câțiva ani în urmă. Cu succes ca pictor, Deakin a încercat o a doua carieră ca fotograf de modă și a lucrat pentru edițiile franceză și engleză ale Vogue între 1947 și 1954. Cu toate acestea, în ciuda productivității sale enorme, la care portrete atât de superlative precum cele ale lui Dylan Thomas, Maria Callas, Simone Signor et, Pablo Picasso și Joy Parker

Joy Parker, actriță, 1953

(foto aici) să mărturisească, el a suferit de-a lungul vieții din cauza lipsei de succes profesional și a sărăciei paralizante ca urmare a modului său de viață nestabilit și a consumului de alcool.
Privirea (psiho)analitică a lui Deakin asupra modelelor sale a fost una necruțătoare, adesea brutală, directă și de o intensitate psihologică care a îngrozit la fel de mult pe atât de mult pe atât de fascinat. „Sedenții mei se transformă în victimele mele. Dar aș dori să adaug că doar cei cu un demon, oricât de mic și de orice fel, sunt ale căror fețe se pretează să fie victimizate”, a spus Deakin. Francis Bacon era atât de mare. fascinat de energia fotografiilor lui Deakin pe care i-a comandat-o să facă portrete prietenilor săi George Dyer, Henrietta Moraes, Muriel Belcher, Isabel Rawthorne, Lucian Freud și Peter Lacy. Se știe că lui Bacon nu-i plăcea foarte mult durerea de la un model live, și astfel el va recurge la fotografii ca bază pentru picturile sale. În afară de fotografiile lui Deakin, Bacon a folosit în principal fotografiile de presă și studiile de mișcare ale animalelor și oamenilor ale lui Eadweard Muybridge, a căror reprezentare realistă a convertit-o și, în același timp, a distorsionat-o. în tablourile sale.

Aproximativ patruzeci de fotografii ale lui Deakin, majoritatea cu culoarea pătată și în stare neplăcută, sunt păstrate în studioul londonez al lui Bacon, care a considerat că munca prietenului său este „cea mai bună de la Nadar și Julia Margaret Cameron”. Deși starea proastă a acestor fotografii poate să nu corespundă standardelor actuale ale curatorilor muzeului, putem observa un fenomen rar în care urmele de degradare materială a imaginilor lui Deakin nu le diminuează efectul. mai departe gradul de disconfort psihologic care emană din aceste fotografii.и. p.
1912 S-a născut în Bebington, Cheshire. 1928 Paraseste scoala. 1930 Traveis în Irlanda (slujbele includ munca de vitrine) și la Spaio, în orderto paini. Seules la începutul anilor 1930 din Londra. Susținuți de coilectorul de artă american Arthur Jeffress: călătoresc împreună în SUA, Mexic și Mările Sudului, unde Deakin
continua sa paini. 1938 Prima expoziție a picturilor sale la primarul Gailery, Londra. 1939 Începe fotografia. Trăiește în Paris și fotografiează orașul și locuitorii săi, în special străini sociali. Când izbucnește războiul, se alătură armatei ca sergent în corpul de film și fotografie. 1947 Contract de probă la |/o(M Londra; contractul încetat în curând. 1948 Își înființează propriul studio.
prezintă London Today cu șaizeci și trei de fotografii ale orașului în amurg. 1950 Portrete pentru revista americană Flan. 1951 Lucrări de portrete independente pentru Vogue. Din 1952 Empioyed de Kot/oe. Experimente cu formate mari (60 X 55 cm). 1954 Demis din Kot/ue pentru a doua oară. Ani de contact cu Francis Bacon. 1956 Expoziții Parisul lui John Deakin și Roma lui John Deakm în librăria lui David Archer. Renunță la fotografie, își petrece Lime călătorind. 1972 Moare de insuficiență cardiacă în Brighton. 1984 Expoziție postumă The Salvage of a Photographer în Victoria and Albert Museum din Londra.
Lectură suplimentară: Muir.Robin (ed.). John Deakin: Fotografii. Munchen, 1996
112
Eliot Porter
Piscina într-un pârâu, Pond Brook, New Hampshire 1953
Încurajat la începutul carierei sale de Alfred Stieglitz, Eliot Porter s-a angajat în ceea ce părea în anii 1940 a fi zone de explorare restrictive și nepromițătoare: natura ca subiect și fotografia color ca mediu. Nici unul nu a fost luat în mod deosebit în serios atunci. Fotografia de natură a fost gândită, în cel mai bun caz, ca o ramură minoră, cvasiștiințifică a fotografiei de peisaj, mai preocupată de datele referitoare la floră și faună decât de probleme de formă sau de poetică. Culoarea era prea strâns asociată cu publicitatea,
Stâncă sculptată. Marele Canion, Arizona, 1967
fotografie editorială și aplicată; cei care se considerau fotografi „creativi” au evitat în mare parte acest lucru, considerând alb-negru mai pur și abstractiv decât culoarea.
Ca tipografier, Porter a început să utilizeze procesul de transfer al vopselei, care a oferit o stabilitate superioară și un control mai mare asupra paletei de culori a imprimării și, de asemenea,
o suprafață mai puțin intruzivă decât cele câteva hârtie lucioasă, produse comerciale, disponibile atunci pentru imprimare color. În calitate de realizator de imagini, a evitat senzaționalul și grandilocul, lucrând cu nuanțe delicate de nuanțe atenuate și subliniind o relație apropiată, intimă, cu mici piese ale lumii naturale. De fapt, el a compus muzică de cameră în loc de simfonii, ca în acest studiu vesel al frunzelor de toamnă care plutesc pe suprafața

unui iaz: un amestec bogat de texturi, suprafețe și reflexii diverse în ele, roz, portocale și albastru, toate acestea. ține privirea angajată într-un dans continuu.
Urmând exemplul lui Edward Weston și Ansei Adams, Porter a început în anii 1950 să genereze o serie de monografii reproduse superb, care au adus fotografiile sale – și frumusețea complicată pe care au descris-o – în fața unui public mult mai larg. Că fotografia color este acum considerată ca o opțiune de la fotografii de artă plastică este în parte atribuită determinării lui Porter și a altor câțiva din generația sa, care au demonstrat în mod constant prin exponatele și publicațiile lor că culoarea nu numai că a avut un rol cheie în joacă în funcția documentară a fotografiei, dar poate fi folosit și în scopuri expresive și extrem de creative. Și faptul că problemele ecologice au ocupat centrul conștientizării globale este cu siguranță credibil în parte pentru Porter și pentru cei care au venit după el, ale căror explorări ale naturii din întreaga lume ne-au cufundat în gloriile vizuale a ceea ce rămâne din sălbăticia neatinsă și ne-a convins să începem conservarea lui. adc
1901 Borri în Winnetka, Illinois. Înainte de 1913 Primele fotografii în Maino cu o cameră Kodak box. 1920-24 Sturi les chimie la Universitatea Harvard, Cambridge, Massachusetts, apoi la Harvard Engineering School. 1924 Licențiat în științe: începe să studieze medicina. 1929 Doctor în Medicină de la Harvard Medicai
Şcoală. 1930 Achizitioneaza o Leica; autodidact în fotografie. 1929-1939 a studiat biochimie și bacteriologie la Universitatea Harvard și la Colegiul Radcliffe. 1937 Primele fotografii cu păsări. Din 1939 Cariera ca fotograf. 1939-42 Fotograf independent la Cambridge 1942-44 Lucrează la dezvoltarea radarului
în laboratorul de radiații de la Massachusetts Institute of Technology. Cambridge. 1944-46 Fotograf independent de peisaj și animale sălbatice în Winnetka, din 1946 în Santa Fe, New Mexico. 1955-56 Călătorie prin Mexic cu Ellen Auerbach, fotografiend arhitectura bisericii. 1962-68 Membru și președinte al Sierra Club, San Francisco. 1969 Doctorat onorific la Colby College. Waterville, Maino. 1990 Oies în Santa Fe.
Lectură suplimentară: Eliot Porter: Peisaje intime. Exh. cat„ Muzeul de Arta Modera. New York, 1979-80.
114
Paul Ștrand
Familia, Luzzara, Italia 1953
În timp ce se afla în exil autoimpus în Europa în timpul erei McCarthy, americanul Paul Ștrand și-a îndreptat atenția de la patria sa către alte națiuni și alte popoare. El a experimentat deja în acest sens cu publicația sa din 1940, Photographs of Mexico, în care a manifestat un stil strict, redus, care – împreună cu opera lui Walker Evans – a definit documentarul în fotografia stili pentru următoarele trei decenii și continuă să aibă avocații săi și astăzi.
Din anii 1950 până la mijlocul igyosului, Ștrand a realizat studii de carte din cinci țări și culturi foarte diferite: Italia, Franța, Hebridele Exterioare ale Scoției, Ghana și Egipt. Acesta este unul dintre studiile sale italiene, din proiectul din 1953 pe care l-a intitulat Un paese, la care a colaborat cu distinsul regizor Cesare Zavattini. Un portret de familie pozat formal, ne oferă tot ce simțim că trebuie să știm pentru a ne imagina povestea acestor oameni. Mijlocul muncitoresc este stabilit de stucatura lipsă de pe perete, îmbrăcămintea dezordonată, țeava de scurgere ruginită, ustensilele de uz casnic pe buiandrug și bicicleta omniprezentă, taxiul săracului.

Here matriarha stă, înconjurată de cinci dintre cei cincisprezece fii ai ei (dintre care patru,
conform declarației ei din carte, a murit în copilărie). Fie prin decizia lor sau a lui Strand, ei nu dau dovadă de sentiment de afecțiune sau de conexiune, în ciuda proximității lor. Cu toate acestea, personalitatea distinctă a fiecăruia pare înregistrată în descrierea bogată detaliată a acestora pe care Strand o face. Drept urmare, cadrul se simte la fel de dens și tensionat cu energiile lor puternice și nu neapărat compatibile, așa cum trebuie să fi fost casa din spatele lor atunci când au ocupat-o.
Ștrand a lucrat cu o cameră de vizualizare; deși absorbise lecțiile de compoziție ale cubismului, imaginile sale erau echilibrate, riguroase din punct de vedere formal și dedicate tradiției realiste. Ca regizor de film, el a fost implicat în mai multe proiecte [Native Land, în special) care au influențat puternic stilul filmului documentar în anii 1930 și 1940; iar această abordare, la rândul ei, mai ales în combinație cu influența fotografiei stili, fusese absorbită de mișcarea neorealistă în filmul italian de după cel de-al Doilea Război Mondial. Prin urmare, există atât o ironie, cât și o corectitudine în aplicarea de către Strand a acestei abordări italienilor înșiși într-o operă magna produsă în parteneriat cu unul dintre cei mai mari regizori de film din Italia.   A . d . c.
1890 S-a născut la New York. 1912-22 Fotograf independent de portrete 1923-29 De asemenea, activ ca realizator de film, în principal în New York și Mexico City. 1931-45 Maini activ în filme, tot în Mexic 1943 Președinte al Comitetului pentru Fotografie, Comitetului Independent de Alegători pentru Arte și Știință pentru Roosevelt. 1945-50
Fotograf independent, New York. 1963 Membru de onoare al Societății Americane a Fotografilor de Reviste. 1973 Membru al Academiei Americane de Arte și Știință. 1976 Moare la 0rgéval, Franța.
Lectură suplimentară: Paul Ștrand circa 1916. Exh. cat, Muzeul Metropolitan de Artă. New York și San Francisco Museum of Modero Art, 1998

Werner Bischof
În drum spre Cuzco, Peru 1954
Această fotografie a micului flautist care se plimbă între satul andin Pisac și orașul Cuzco este probabil cea mai cunoscută imagine a lui Werner Bischof. A fost publicată în întreaga lume și a fost una dintre ultimele fotografii făcute de Bischof, care a murit câteva zile mai târziu într-un accident de mașină în Anzi. Există o calitate a fotografiei despre această imagine care este singulară pentru fotograful elvețian. Bischof era reporter-fotograf și venise din domeniul fotografiei faptice, pe care o studiase sub Hans Fins-ler la Kunstgewerbeschule din Zurich. Primii săi ani de fotografie au fost astfel dedicați în întregime realizării de imagini frumoase ale obiectelor. Mai târziu, a descoperit oameni în mediul lor, ceea ce i-a schimbat fundamental subiectul; a fotografiat omul și lumea în care a trăit. Pentru Bischof, frumusețea imaginii a stat întotdeauna la baza viziunii sale.
Nu este lipsit de interes să comparăm fluierul lui Bischof cu cel al lui Martin Chambi (vezi p. 61). În ambele cazuri avem același motiv, aceeași regiune.
Douăzeci de ani se află între crearea celor două fotografii. Bischof a ajuns în America de Sud ca străin și s-a fotografiat ca străin. Chambi – un peruan – s-a identificat cu conținutul imaginii. Așezându-l pe

Indio acasă în peisajul său, Chambi s-a fotografiat în cele din urmă. Bischof a văzut pur și simplu băiatul indian și a recunoscut spontan farmecul scenei. Și acest băiat este integrat în peisaj, dar dă impresia că este o apariție atrăgătoare. Identificat ca indio prin ținuta sa, el reprezintă frumoasa ființă umană tânără. Prin perfecțiunea imaginii, Bischof ridică acest băiat Indio într-un simbol al tinereții, fericirii și speranței. Și tocmai datorită acestor calități, care radiază din fotografia lui Bischof, a fost apreciată de telespectatorii din întreaga lume. Fotografia ca vehicul al speranței – aceasta a fost una dintre declarațiile emoționante care au făcut ca opera lui Bischof să fie unică. El încerca să creeze o imagine validă. A reușit, și nu doar cu imaginea flautistului peruan. e . в.
Taverna rurală, Puszta, Ungaria, 1947
1916 Bom la Zurich. 1930-32 Studiourile, printre altele, predau și desenează la Evangeiische Lehranstalt, Schiers (Grisons). 1932-36 Studiază fotografia cu Hans Finsler la Kunstgewerbeschule din Zurich. 1936-38 Fotograf independent și artist grafic la Zurich. 1938-39 Fotograf și designer
pentru Editura Graphis (Amstutz şi Herdog). Zurich. 1939 Serviciu militar în armata elvețiană. 1943-44 Lucrează regulat ca fotograf de modă pentru revista Du. Zurich. 1945 Traveis prin Europa, cu fotografie documentarea daunelor de război. 1948 Fotograf independent pentru diverse reviste, în special Life. 1949 Fotograf sub contract cu Picture Post, Illustrateci și Observer. Se alătură agenției foto Magnum, New York și Paris. 1949-54 Lucrează pentru reviste, inclusiv pentru Life. Du, Epoca. Paris Match și Fortune, în India, Italia, Indochina, Mexic, America de Sud și SUA 1954 Accident de mașină fatal în Anzii peruvieni.
Lectură suplimentară: Burri, René și 8ufri-8ischol. Rosellina (eds). Werner Bischof 1916-1954. New York, 1974

<■*
William Klein
Heads, New York 1954
Fotografiile lui William Klein ale metropolei din New York sunt critici politice pasionate la adresa Establishment-ului. Ei îi resping mult prea frumos și elegant cu o violență pe care spectatorul de astăzi o poate simți încă prin imaginile sale explozive și extatice - un amestec de lumea nervoasă a reclamei și realitatea agitată a vieții de pe stradă. Fotografiile lui Klein reflectă o impresie contradictorie și neeroică a orașului mare. Sunt departe de pozele din New York care îi conferă monumentalitate, precum cele ale lui Edward Steichen sau Alfred Stieglitz. În calitate de new-yorkez nativ care s-a mutat ulterior la Paris, viziunea lui Klein este guvernată de relația sa de dragoste/ura cu America de Nord, pe de o parte respingând în mod clar consumerismul, pe de altă parte căutând „eroi” afro-americani, pe care i-a găsit în boxerul Muhammad Ali și în Eldridge Cleaver, liderul Black Panthers. Astfel, Klein ne arată o imagine a Americii care, în ciuda întregului său dinamism, radiază dezolare, violență și gol. Nu este deloc surprinzător că jurnalul său fotografic din New York, care a apărut în 1956 la Paris sub titlul Life is Good and Good for You in New York, nu a reușit să găsească un editor în Statele Unite, la fel ca The lui Robert Frank. americani (1954-58).
În sfera fotojurnalismului tradițional și a fotografiei de viață, Klein este un fel de outsider, un generator de probleme, un „anti-Cartier Bresson”, așa cum l-a descris un critic. În timp ce fotoreporterii din anii cincizeci și șaizeci au fost inspirați de o viziune umanistă, de

„interesul uman”, viziunea nesentimentală a lui Klein asupra lumii și-a găsit expresia în imprimeuri alb-negru dure, cu contrast ridicat. Spontaneitatea observației este o caracteristică a modului său de lucru la fel de mult ca și provocarea agresivă a reacțiilor. În calitate de regizor, designer de cărți și fotograf de modă, el a păstrat întotdeauna o distanță ironică față de lumea frumuseții, permițând acțiunilor sale să fie ghidate de puterea subversivului.
Fără să dorească să fie el însuși fotojurnalist, Klein a avut, fără îndoială, o influență enormă asupra reportajului foto modern și a fotografiei de modă. Tehnici, cum ar fi utilizarea excesivă a blițului și a lentilelor cu unghi larg, care duc la compoziții tăiate și prim-planuri, au fost frecvent imitate, precum și granulația extrem de grosieră a imprimeurilor sale. и. p.
1928 Borri la New York. 1945-48 Slujește în armata SUA; Lucrează ca caricaturist pentru revista de armată Stars a/jrf Slripes în Germania și Franța. 1948 Sto moare științe sociale la City College, New York și artă la Sorbona, Paris. 1948-50 Studiază pictura cu Fernand Léger. Seif a predat în fotografie. 1950-54
Pictor independent la Paris. 1955-65 Fotograf sub contract cu Vogue; mai târziu, art director la Vogue iii Paris și lucrează independent pentru, printre altele, Domus. 1965 Turnuri -film; mai puțină implicare în fotografie. Din anii 1980 Reconsidera fotografia. Lucrările timpurii au redescoperit și apreciat Publicația din 2002 a lui Pans + Klein. Trăiește în Paris.
Lectură suplimentară: William Klein: New York 1954-55. Heidelberg, 1995. William Klein In & Oui oí Fashion. Heidelberg 1994

W. Eugene Smith
Cuvântul „eroic” este adesea folosit pentru a descrie W. Eugene Smith și cariera sa în fotografie. Scriitorii discută despre luptele sale eroice cu editorii revistei Life cu privire la conținutul eseurilor sale foto și asupra timpului necesar pentru a finaliza un eseu. Biografii detaliază eforturile sale curajoase de a se recupera după leziunile la locul de muncă care au avut loc în timpul celui de-al Doilea Război Mondial și din nou mai târziu, în timp ce făcea seria Minamata în Japonia. Ei etichetează drept curajos proiectele sale de mai mulți ani de a cronica viața din Pittsburgh și, mai târziu, viața din afara ferestrei sale din New York. Analizele vieții și operei lui Smith dezvăluie un personaj colorat, complex, autodistructiv și demn, care a realizat fotografii individuale de neuitat, precum și eseuri fotografice de mare succes și emoționante. Smith a ajutat la transformarea fotojurnalismului la mijlocul secolului. The Country Doctor (1948), Spanish Village (1951), Nurse Midwife (1951) și ManofMercy (1954), ca să menționăm doar cele mai faimoase articole ale sale pentru revista Life, au fost eseuri concepute și executate de Smith pentru a fi coezive și revelatoare. . În fiecare eseu, imagini unice dramatice, cum ar fi The Wake, se construiesc una pe cealaltă pentru a stabili povestea pe care a vrut să o spună Smith și pozițiile pe care dorea să ia. El a fost dedicat eseului foto ca un vehicul pentru schimbarea socială. Pentru a menține integritatea conceptelor sale, el a luptat pentru a exercita controlul asupra decupării, tipăririi, selecționării, secvenței și aspectului fotografiilor sale. Întrucât aceste decizii au fost perogative ale editorilor revistei, succesul lui Smith a fost fugar. Cu toate acestea, exemplele sale au rămas drept standardele după care fotoesesurile sunt încă judecate. La sfârșitul vieții sale, Smith a găsit două locuri alternative pentru

munca sa: cărți și muzee. Spre deosebire de alți mari fotografi umaniști, printre care Jacob Riis, Dorothea Lange (vezi p. 70) și Brassai (vezi p. 52) — toți pe care Smith i-a admirat — el nu a produs niciodată o carte în care întregul se potrivește cu puterea. a părților sale. Cu toate acestea, publicarea Minamata în 1975 a suscitat un răspuns extraordinar la nivel mondial. Expozițiile i-au oferit noi oportunități de a-și ordona amprentele și de a le arăta bogăția extraordinară. În toate locurile, el a căutat să evoce răspunsuri emoționale puternice din partea telespectatorilor. Moștenirea lui de durată este faptul că imaginile sale au puterea de a ajunge în generațiile ulterioare.   awt

1918 S-a născut în Wichita, Kansas. 1930 Primele fotografii; în 1933-35 sub îndrumarea fotografului de știri: Frank Noel. 1935-36 Fotograf de presă part-time pentru Wichita Eagle și Wichita Beacon. 1936-37 Studiază fotografia la Universitatea Notre Dame, Indiana. 1937-38 Fotoreporter pentru Newsweek 1938-39 Lucrează ca fotograf independent pentru agenția Black Star, New York, pentru Harper's Bazaar, New York Times și Ufe. 1939-41 Angajat la
Viaţă; Lucrează pentru revistă până în 1977 19 42-44 Fotograf și reporter de război la Ziff-Oavis Publishing Company din Pacificul de Sud. 1944—45 Reporter de război pentru viață. 1955-59 Membru al agenției foto Magnum 1958 Instructor de fotografie la New School for Social Research, New York. 1960 Predă fotojurnalism la cursuri particulare. 1969 Predă la School of Visual Arts, New York, iar în 1978 la Universitatea din Arizona din Tucson. 1978 Moare la Tucson.
Lectură suplimentară: William Eugene Smith: Master of the Photographie Essay. Millertoa, 1981.

The Wake 1950

Chargesheimer

Konrad Adenauer 1954

David Seymour (Chim) l-a numit „legendarul Chargesheimer”, un titlu onorific care a rămas acolo după. Activitatea vieții lui Chargesheimer este invers proporțională cu energia impetuoasă și lipsa de compromis a activităților sale creative. A început ca sculptor la scurt timp după sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, a făcut picturi pe gelatină de argint, a produs o controversă! a lucrat în 1949 la ruinele din Köln, iar apoi a devenit faimos cu două cărți ilustrate despre viața în acel oraș. În anii șaizeci, a devenit din nou activ ca sculptor cu obiecte cinetice și a produs o nouă serie de fotografii abstracte, fără cameră; a urmat munca ca scenograf și producător. Chargesheimer era un spirit neliniştit, un provocator. Cu cartea sa despre districtul Ruhr din Germania, el a înstrăinat consilierii orașului de la Castrop-Rauxel la Duisburg. El nu a ezitat să respingă o prefață pentru cartea sa din 1970 Koln 5 Uhr30 (Köln 5:30 am) scrisă de scriitorul Heinrich Boll, deoarece nu corespundea ideilor sale; totuși, în același timp, se simțea în largul lui la Köln printre

Înainte de procesiune, Köln, anii 1950

muzicienii grupului Can, din scena de jazz din Köln, și printre experimentatorii studioului West German Radio (WDR) pentru muzică nouă. În 1954, L. Fritz Gruber, care pregătea o carte despre Konrad Adenauer, a aranjat ca Chargesheimer să facă un portret „omul vechi”, așa cum era cunoscut Adenauer, dar Chargesheimer sa întâlnit inițial cu scepticismul venerabilului politician. Abia când Gruber a remarcat că, pe lângă multele fotografii obișnuite din carte, ar dori să includă și unele care l-au surprins pe Adenauer „cum l-a pictat Lenbach pe

Bismarck”, Adenauer a devenit receptiv la această idee. Portretul rezultat a fost într-adevăr impresionant — un cap care este mai mult sculptură decât fotografie, probabil cel mai bun portret realizat vreodată de primul cancelar al Germaniei de Vest. Dar un scandai a izbucnit când săptămânalul Der Spiegel a ales această fotografie a lui Adenauer pentru coperta sa în timpul unei campanii de élection (septembrie 1957). Chargesheimer sa bucurat de contacte bune cu revista; în 1961 a publicat o carte despre aceasta intitulată Des Spiegels Spiegel (în germană un joc de cuvinte frumos care înseamnă „Oglinda lui Der Spiegel” — numele revistei în sine înseamnă „oglindă”). Au existat proteste masive în legătură cu poza de copertă, deoarece Partidul Creștin Democrat l-a acuzat pe Der Spiegel că dorește să-l înfățișeze pe Adenauer ca pe un bătrân în care nu se mai putea avea încredere că va supraviețui unei alte perioade de mandat. Acest lucru nu a afectat campania lui Adenauer, deoarece acesta a câștigat ultima sa bătălie de élection. Titlurile despre coperta Spiegel au făcut însă populară poza lui Chargesheimer. R. м.

1924 Borri Karl Heinz Hargesheimer la Köln. 1942 Studiază fotografia la Werkschule din Köln. Calis h irriseli Cari Heinz Hargesheimer sau semnează „CHargesheimer”, cu C și H legate. Cu ocazia unui reportaj întreprins pentru Sfern, acesta devine „Chargesheimer”. 1943-44 Studii la
Bayensche Staatslehranstalt fur Lichtbildwesen. Asistentul cameramanului
și fotograful Cari Lamh. Din 1944 Înapoi la Köln. 1947-49 Liber profesionist
activitate ca fotograf de scenă la teatrele din Hamburg, Hanovra, Köln și Essen; primele încercări ca scenograf la Köln și Hamburg. 1948 În primul rând
expoziție, la o librărie din Köln. 1950-55 Lector la Anneliese and Arthur Gewehrs Bi-Kla-Schule, Düsseldorf. Seria ulterioară de fotografii la Paris Din 1952 Colaborator independent la Noue Post, Düsseldorf și artist grafician la o firmă din Köln. Primele fotocopii pe care le folosește și pentru decoruri 1956 Fotograf publicitar pentru Ford și Esso. 1960-66 Scenografia și producător. 1967-71 Se trece la crearea de obiecte cinetice; mai târziu revine la fotografia experimentală. 1971 Moare la Köln.

Lectură suplimentară: Misselbeck, Reinhold. Chargesheimer: Fotografie/! 19^9—1970 Exh. pisică. Muzeul Ludwig. Köln, 1983

124

Irving Peпп

Pablo Picasso 1957

Timp de peste cincizeci de ani, Irving Penn a modelat ideile predominante despre modă și frumusețe prin fotografiile sale pentru Vogue și alte reviste (de modă). Dar nu a fost doar aspectul estetic pe care l-a prezentat; el a căutat, de asemenea, să arate latura umană a modelelor sale, să transforme imaginile anonime în portrete. Cariera sa extrem de versatilă de fotograf a fost, așadar, dedicată nu numai modei, ci și portretului artistului, portretului etnografic, nudului și vieții stili. T husPenn este autorul unei galerii impresionante și magistrale de portrete memorabile care își datorează existența preocupării sale pentru personalități puternice și creative. Între 1946 și 1949 a realizat portrete în studioul său din New York cu artiști precum George Grosz, Marcel Duchamp și Georgia O'Keeffe, compozitori precum Igor Stravinsky și John Cage și scriitorul Truman Capote. În aceste portrete îi forțează într-o nișă de pereți văruiți și, pe acest

fundal neutru, mai degrabă existențial, îi ispitește din ipostazele obișnuite.
Acest portret târziu al artistului spaniol Pablo Picasso este o altă icoană a fotografiei secolului al XX-lea. Limitarea imaginii la față, în timp ce se concentrează asupra ochiului, este o mărturie a conștientizării captivante a fotografului asupra formei și a competenței asigurate.
reproducând suprafața în toată bogăția tonurilor sale de alb și negru. În același timp în care executa comisii pentru portrete și fotografie de modă, Penn desfășura și experimente inițiale cu fotografia de nud în studioul său din New York, care avea să fie prezentată publicului abia treizeci de ani mai târziu sub titlul Corpuri pământești. Imediat ce a finalizat seria de nuduri, Penn le-a ascuns într-o cutie, temându-se de o opinie publică negativă. Fotografiile înfățișează trunchiuri feminine, a căror natură statuară stârnește asocieri cu sculpturile lui Henry Moore sau Aristide Maillol. Rosalind Krauss a descris odată aceste nuduri ca un fel de atac voluntar kamikaze al lui Penn împotriva identității sale publice de fotograf de modă, deoarece nudurile feminine rotunjite par exact opusul formelor zvelte și unghiulare ale modelelor de modă. Astăzi este clar că nudurile lui Penn nu exemplifica atât de mult o anti-estetică a urâtului, ci sunt în schimb direcționate de principii stilistice similare ale frumuseții și simplității reprezentării și, astfel, se potrivesc armonios și fără timp în opera sa generală.   и. P.
1917 Borri din Plainfield, New Jersey, 1934-1938 Studii la Philadelphia Muséum School of Industrial Art. Se antrenează ca designer cu Alexey Brodovich. 1938-40 Lucrează ca designer independent în New York. 1940-41 Lucrează pentru un magazin universal din New York. 1941-46 Asistent al lui Alexander Libermann, directorul artistic al Vogue, care îl încurajează să devină fotograf. Seria de portrete comandată de Vogue. 1944 Prima fotografie de modă. 1944-45 Reporter de război în Italia și India. 1952 Primele fotografii promoționale sau clienți americani și internaționali. 1960 Publicarea Momentelor Preseme/. 1961 Începe seria de eseuri foto pentru Look.
1963 Începe seria de reportaje fotografice de călătorie pentru 1/o.çoe; expoziție itinerantă prin SUA, care începe la Muzeul de Artă Modernă, New York. 1964 Primele amprente de platină, o tehnică pe care o continuă apoi. 1969 Experimente cu imprimeuri color pe plăci de oțel acoperite cu porcela n. 1984 Retrospectivă majoră sub formă de expoziție itinerantă, care începe din nou la Muzeul de Artă Modernă, New York, urmată de noi opriri în SUA, Europa și Asia. 1985 Reia pictura si desenul. Trăiește în New York.
Lectură suplimentară: Irving Peno: O carieră în fotografie. Boston. 1997.
126
Imogen Cunningham
Nud gravidă 1959
În anii douăzeci, Imogen Cunningham a devenit faimoasă pentru fotografiile ei cu plante, cărora le-a dat numele german Blumenformen (literal, forme de flori) și cu care a participat la Expoziția Werkbund din Stuttgart în 1929. Mai târziu, au fost portretele ei și fotografii nud care i-au asigurat un loc în istoria fotografiei. Prietenă cu Ansei Adams și Edward Weston (vezi pp. 94, 74), ea a fost interesată de fotografia în care realitatea și forma erau unite și care a condus la o nouă experiență a vederii. Transformarea obiectului din realitate într-un obiect estetic creat prin fotografie a fost un act de vedere, nu de

punere în scenă. Intenția a fost de a crea o nouă estetică pe baza evenimentului real, natural. Există mai multe versiuni de Pregnant Nude - prima
Nud, 1932
fotografia nud cunoscută a unei femei însărcinate în istoria fotografiei. Prin urmare, Cunningham trebuie să fi avut o sesiune lungă cu modelul ei, lucru pe care l-a făcut destul de des. Fotograful a fost preocupat de prezența fizică a femeii, de modificările formale din corpul ei, cărora le-a dat ceva din calitatea unei sculpturi. S-a concentrat complet pe centrul corpului, pe burta rotundă și pe sâni, ignorând capul și membrele. În ochii camerei, toate acestea se îmbină și au ca rezultat o fotografie în care adevărul și șamanismul neolitic, realitatea și sculptura se corelează într-o manieră fascinantă. Geografia corpului este sugerată; este să devină un obiect de artă? Fotografia femeii însărcinate reprezintă ruptura fundamentală dintre modul nostru normal de a vedea și modul de a vedea al unui reprezentant al „fotografiei drepte”. Susținerea acestuia din urmă a condus la o estetizare a obiectului care, în cele din urmă, l-a ridicat deasupra realității pure. e . в.
' 1883 Éni i 'oГл ·.: C'иді 1901 E>urï :4> pi д·::í'.ρ ·■:
■ v?'·*'' 190?-09 Аск: ir ?> . .·... cc; Ь.:л"л·.: S й" S» г::I» |Kc.
1909-10 .·: ,'и Ί, '/·'> III ·,·>ι.:it, г ■· ·. и o i S» г**Ь.
U·.: í'i'.c г ·.·:·[,'.· ·'■· Ь 'i : l'i'.î'.l· ι ?>.:·.:>ι
1909-11 '.'.лі c и S· ·.”!· 1912 ; д ic · >' : * п ■: ·'<
Ьi iИ.i Ir.:· ·..·· P u S. и ;· H> л ·ι4 ;íγ 191? ''·■ ·.: c ir Su -ι
·,ι cisco până în 1976.1918 Întâlnește mai întâi Dorothea Lange. 1922 Membru al Píctoriaí Photographers of America. 1922-29 Seria de studii asupra plantelor. 1923 Primele expuneri duble. 1931-36 Activități independente pentru l/an/fy Fait. 1932-35 Membru fondator al grupului de 4-64" cu Willard van Dyke, Ansei Adams, Edward Weston,
Sonya Noskowiak, John Paul Edwards și Henry Swift. Lector invitat în fotografie la California College of Arts and Crafts, Oakland, și la San Francisco Art Institute 1946-47 Lector la California School of Fine Arts. San Francisco (și din nou în 1950). 1958 Membru al grupului de fotografi Bay Area. 1964 Membru de onoare al Societății Americane a Fotografilor de Reviste. 1967 Membru al Academiei Naționale de Arte și Științe. 1968 Doctor onorific în artă plastică de la California College of Arts and Crafts, Oakland. 1974 Imogen Cunningham Trust este înființat în San Francisco pentru a-și păstra fotografiile. 1975 Moare la San Francisco.
Lectură suplimentară: Lorenz, Richard: Imogen Cunningham: Flora. Boston, 1996.
128
Edouard Boubat
Prima zăpadă, Jardin du Luxembourg, Paris 1955
La prima vedere această fotografie a copiilor jucându-se în parc în zăpadă proaspăt căzută, fostul Jacques Prévert a susținut: "Ah! Ăsta e un Bruegel!" Asocierea este imediat evidentă. Este adevărat că fondul rustic al tablourilor din satul pictorului flamand lipsește, dar copiii, în modele multiple pe zăpada albă, își aduc în minte scenele de iarnă. Scaunele de grădină stivuite acționează ca o barieră care separă fotograful de copii; singurul contact vizual este cu băiatul care stă în prim-planul stâng. În spate, ca o friză, jocul copiilor se desfășoară într-un plan strict orizontal mărginit de zona copacilor. Putem vedea că fotografia a fost rezultatul așteptării pacientului.

Numai când totul era la locul lor, când, parcă, se stabilise o armonie naturală, a fost declanșată eliberarea și momentul înghețat.
Jardin du Luxembourg din cartierul universitar din Paris a fost una dintre locațiile preferate ale lui Edouard Boubat. Îi plăcea să caute piețe și parcuri în care nimic nu s-a întâmplat niciodată și, printr-o observație atentă, a expus suprarealismul ascuns de aspectul lor obișnuit. În 1982, a dedicat o carte întreagă grădinilor și piețelor pariziene.
Boubat aparține acelei generații de fotografi care au început să lucreze profesional abia după al Doilea Război Mondial. „Fotografia lor umanistă”, care a atins apogeul în Franța la acea vreme, abandonase fotojurnalismul din anii de dinainte de război, narațiunile sale picturale dezvoltându-se în serie. Fotografii au încercat acum să condenseze viața într-o singură fotografie decisivă. În aceste imagini au fost formulate elocvent sentimente grozave, precum și momente de liniște, contemplative. Fotografilor parizieni li s-au oferit oportunități de a-și prezenta lucrările care depășeau jurnalismul senzațional, nu doar în marile reviste, ci și, din ce în ce mai mult, în galerii. Parțial ca urmare a pregătirii sale ca artist grafic, Boubat a fost mai interesat de formularea vizuală impresionantă a unei imagini decât de calitățile narative ale fotografiei. Într-un interviu el a rezumat astfel: „Fie că vrei sau nu, o fotografie reproduce o atmosferă”.   l. d .
1923 Borri la Paris. 1938-42 Studiază pictură, tipografie și design la Ecole Estienne, Paris. 1942-45 Lucrează ca imprimantă de fotogravură la Paris. 1946 Primele fotografii la Paris. 1946-50 Fotograf independent, Paris 1951-68 Lucrări obișnuite de fotografie în revista Réalités, Paris
Din 1968 fotoreporter și fotograf independent la Paris. Numeroase călătorii în jurul lumii. 1999 Moare la Paris.
Lectură suplimentară. Este un Wondertul Lite: Fotografii de Edouard Boubat. Paris, 1996
I3θ
Mario Giacomelli
I Have No Handsto Careas My Face 1961-63
Mario Giacomelli este unul dintre acei fotografi care, în calitate de artiști, se retrag modest în spatele muncii lor. Serialul său din 1961—63 despre zbuciumații ca de dans ale tinerilor seminarieni, intitulat Nu am mâini pentru a-mi mângâia fața, a obținut recunoaștere internațională — dar faima nu l-a afectat niciodată personal sau profesional. Opera lui Giacomelli se învârte în jurul mai multor teme: peisajul italian, în primul rând regiunea deluroasă cultivată a locului natal și a căminului său, Senigallia, la fel ca și oamenii care trăiesc și lucrează în acest peisaj: fermieri și zilieri. , copii, țigani și deținuți din spitale. Dacă ignorăm pentru o clipă accentul pe care îl pune pe casa lui, atunci, din modul în care înfățișează oamenii, devine clar că subiectul real al fotografiei sale este viziunea ciclului nașterii și morții, munca, sarbatori si boli. Chiar și peisaj
Scanno, 1957-59
nu îl interesează ca natură neatinsă, ci în primul rând ca peisaj care afișează urmele eforturilor umane. Pământul și oamenii din Senigallia, ferm ancorați în tradiție, îi prezintă imagini ale luptei zilnice pentru existență.
Pentru prelucrarea fotografiilor sale, Giacomelli preferă hârtia tare care suprimă tonurile intermediare și accentuează contrastele alb-negru. Linia este importantă pentru el; se mută dozator de fotografie

la desen și arta grafică. Nu se teme să corecteze negativele sau să facă expuneri duble pentru a-și realiza ideile. Astfel, el creează imagini de peisaj care, peste și deasupra operei vizuale, prezintă în cele din urmă calități conceptuale care corespund cu cele ale Land Art-ului. În plus, această asociere a interesului realist și a unei estetice a formei produce imagini — precum cea a seminariștilor năuciți — care în ritmurile lor imponderabile ale formelor abstracte ne-ar putea aminti de figurile dansante ale lui Henri Matisse.
În fotografiile sale, Giacomelli reușește să transmită simultan distanța și apropierea, afectiunea și formarea metaforică, angajament și grafică, emoție și conceptualitate. Realismul său, simbolismul său de anvergură și implicarea umană perceptibilă îl fac o personalitate remarcabilă printre fotografi.   R. ᴍ.
1925 Borri în Senigallia, Ancona, Italia. 1935 Începe să picteze și să scrie. 1938Lucrează pentru un tipograf a cărui afacere o face în 1945.1952 Primele fotografii; fondează clubul foto Misa împreună cu Cavalli. După aceea, numeroase serii de fotografii. Lucrează ca fotograf independent. tipograf și ¡Ilustrator în Senigallia.
1958 Prima expoziție personală la Galleria il Naviglio, Milano. 1961 Fotografia lui
Pi/t/Na, datând din 1958, apare pe coperta 0 a ediției în limba engleză a cârligului Crwersaiion în Sìcily de Elio Vittorini. 1963 Participa la „photokina", Köln. 1971 Participa la Bienala de la Veneția (din nou în 1993 și 1995) 2060 Moare la Ancona
Lectură suplimentară: Carli, Enzo. Giacomelli: ta forma dentro. Fotografie 1952-1995. Milano, 1995.
132
Garry Winogrand
În ultimii săi ani, Garry Winogrand a aruncat un ochi din ce în ce mai icter și mai sardonic asupra comportamentului public al concetățenilor săi. La începutul carierei sale, totuși, deși nu chiar necritic, el pare să se fi simțit mai des într-o stare de sărbătoare, așa cum se manifestă în această fotografie.
Ocazia pentru această imagine pare să fi fost o paradă, posibil extravaganța tradițională de Ziua Recunoștinței din New York. Winogrand s-a poziționat direct în fața sau în spatele unui flotor înălțat, așa cum este indicat de decorația din folie care se întinde de-a lungul marginii de jos a imaginii și silueta unui bărbat care ține o grămadă de baloane în extrema stângă. Plutitorul încorporează o trambulină; se poate vedea suporturile sale de-a lungul din dreapta jos.
Contrabalansând figura din stânga, vedem trei bărbați în uniforme de trupă în dreapta, urmărind cu amuzament cum figura centrală — ciad, incongruent, în costum și cravată și, și mai improbabil, ținând o țigară între buze — cântă o capotaie în aer.
Winogrand l-a prins la mijlocul virajului, aproape exact cu capul în jos, cu membrele întinse în acest moment de extaz de abandon controlat și sfidător al gravitației. Este o redare clasică a tropului clasic al unui fotograf de stradă, direct din tradiția stabilită de Robert Doisneau, Ruth Orkin și alții. Și include câteva dintre dispozitivele vizuale care ar deveni semnele distinctive notabile și mult imitate ale stilului matur al acestui fotograf influent: linii de orizont înclinate, încadrare mai abruptă și aparent aleatorie și mai puțină diferențiere între evenimente și incidente.
Cu toate acestea, deși Winogrand era încă la câțiva ani distanță de a-și găsi propria voce, putem observa aici datoriile unui creator de imagini complex în care avea să devină în cele din urmă: acea margine

cu franjuri care trece de-a lungul fundului ca un lanț de munți de aluminiu, textura și evidențele sale trăgând cu ochiul departe de centrul imaginii și de subiectul principal aparent, și panoul de afișaj nefocalizat din colțul din dreapta sus, al cărui logo înaripat ecou gestul picioarelor acrobatului și care scrie „Flamingo/înghețat”, evocând imaginea aferentă. a unei păsări arestate în zbor. În cele din urmă, este un mic miracol de sincronizare precisă, animația suspendată a evenimentului central și incidentele contributive din jurul acestuia, exemplare ale vederii fotografiilor.   A . DC

1928 S-a născut la New York. 1947-48 Studiază pictura la City College din New York și din 1948 până în 1951 la Universitatea Columbia, New York. 1948 Începe să facă fotografii și să lucreze în camera întunecată. 1949 Studiază fotografia cu Alexey Brodovich la New School for Social Research, New York. 1951 Contract cu Pix Inc., New York. Prima comisie pentru Harper's Bazaar. 1952 Legături cu Societatea Americană a Fotografilor de Reviste, al cărei membru este din 1963 1954-55 Fotograf sub contract cu Henrietta Brackman Associates, New Yor<. 1967 Predă la Parsons School of Design, New York. 1968-71 Predă la Școala de Arte Vizuale, New York. 1971-72 Ateliere la Centrul Ochiului, Aspen, Colorado și Phoenix College. Arizona, urmată de numeroase misiuni de predare în SUA și Europa, precum și numeroase expoziții. 1984 Oies în Mexic.

Mai multe citiri: Winogrand·. Fragmente din lumea reală. Exh. cal, Muzeul de artă modernă. New York, 1988.

134

Anii 1950 fără titlu

René Burri

Nu au fost niciodată locurile idilice ale lumii noastre care l-au interesat pe René Burri, fotoreporterul foarte călătorit de la agenția foto Magnum, ci mai degrabă locurile în care sunt evidente rupturi sociale grave. Când, la sfârșitul anilor cincizeci, și-a început opera principală, seria Die Deutschen (Germanii), publicată în 1962, a preferat această țară divizată deliciilor Franței sau Italiei. Motive similare trebuie să-l fi călăuzit, în 1959, când a călătorit pentru prima dată la Brazii, o țară deja supusă unor tensiuni sociale și politice acute, cu deosebiri ireconciliabile între bogați și săraci, unde corupția extremă — care continuă și astăzi — făcea parte din politică obișnuită.

São Paulo este un prim exemplu al abordării pe mai multe straturi a lui Burri față de realitate. Vederea sa aeriană a orașului ne oferă ceva asemănător stratigrafiei unei societăți. Structura clară a tabloului, cu rupturi verticale care definesc canionul străzii, fațade cu mai multe etaje și o terasă pe acoperiș, pare să corespundă diviziunii sociale; dedesubt, masa anonimă de oameni în vehicule motorizate, cu câțiva pietoni arătând ca furnici, spre deosebire de cei de mai sus. Cu toate acestea, rămâne îndoielnic dacă grupul de bărbați „fără chip” de pe acoperiș sunt membri ai oligarhiei, aparatului de stat sau doar o tură de paznici. În general, este o panoramă ca și cum ar fi văzută printr-o prismă, dramatizată în proporțiile sale, care ar face un fundal ideal pentru un film de spionaj. În comparație cu aceasta, părerile lui Berenice Abbott despre New York (vezi p. 102) par aproape primitoare.

În filmul său Metrópolis, Fritz Lang a evocat marele oraș ca Juggernaut, o inumanitate care se observă și în imaginea lui Burri. Genul, bogat în tradiție, al peisajului stradal — cu oameni care se plimbă, vitrine, vehicule și așa mai departe — este aici transibrat

într-o alegorie a inospitalierului: orașul ca scenariu de anonimat și alienare.
Deși Burri, cu fotografia sa de ansamblu Die Deutschen, se încadrează în tradiția lui Henri Cartier-Bresson [Europenii, 1950–55) și Robert Frank [Americanii, 1954-58], există totuși diferențe foarte clare între abordarea sa și aceea a francezului şi a compatriotului său elveţian. Pentru el, realitatea vieții dintr-o anumită țară nu mai este încapsulată în scene de întâlniri cu oameni exprimate cu farmec, stăpânire și ironie, nici în aranjamente magistrale ale formei, ci într-un fel de sociologie fotografică care, pe măsură ce disecă sobru, privește realitatea socială drept în ochi.   ps

1933 S-a născut la Zurich. 1949-53 Studiază fotografia cu Hans Finsler. În principal autodidact în fotografie. influențat de Werner Bischof. 1953-54 Studiază film la Kunstgewerbeschuie din Zurich. 1953 Asistent camera lui Ernest A. Heininger. 1954 Slujește în armata elvețiană. Din 1955 Fotojurnalist independent pentru ¿/Te, ¿00/c. Siero, Fortune, Epoca, The Sunday Times, Geo, Twen, Du: sin ce atunci și realizator de film. Din 1959 Membru al agenției foto Magnum, Paris și New
•Cil 1962 ·Ĭ.ϋι '.·(! C   fŠ:.▆▆▆;·-/r.-'S 4 ema-rs j/ií ï -'í 1965 hak>c ir .. : 1 ç i.(. M'çnr
Filme. 1982 Deschiderea Galeriei Magnum la Paris, împreună cu Bruno Barbey Din 1988 Art director o; cel
Schweizer lllustnerte. Trăiește în Zurich.
Lectură suplimentară: René Burri: One World, Fotografíen und Collagen 1950-1983. Berna, 1984
São Paulo 1960
Durban, Africa de Sud 1959-60
Ed van der EIsken
Aproape niciun alt fotograf din Europa a înțeles la fel de bine ca Ed van der EIsken cum să surprindă senzația de a fi în viață pe care o simțeau tinerii în anii de după IL Război Mondial. a adolescenților împotriva generației părinților lor. Cartea sa Dragoste pe malul stâng (1956) este structurată ca un fotoroman documentar despre tinerii care își petreceau zilele și nopțile în pivnițe de jazz „existențialiste” și în hotelurile și cafenelele din Paris. Nu s-a văzut pe sine însuși ca un observator distante, ci ca un participant, așa cum dezvăluie fotografiile sale pătate, pe pământ negru, dar cu atmosferă romantică. Van der EIsken, care făcuse autostopul la Paris cu doar câțiva ani în urmă, a lucrat inițial ocazional pentru agenția foto Magnum, dar a preferat să lucreze fără client.
În 1959, a pornit într-o călătorie în jurul lumii, care l-a dus pe continente, în Africa de Sud, India, Filipine, China, Japonia, Mexic și Statele Unite. Fotografiile sale rezultate au fost publicate în 1966 în cartea Sweet Life. Acesta este un comentariu extrem de personal asupra realităților sociale și politice din întreaga lume, care era ușor de înțeles peste tot; cartea a apărut simultan în șase țări. În timp ce se afla la Durban, în Africa de Sud, van der EIsken a fotografiat această scenă laconică pe o promenadă de lângă mare. Cele patru femei în vârstă aflate într-o conversație adâncă pe banca de beton acoperit de intemperii și bărbatul care trece pe lângă ei fără un cuvânt sunt prinși sub un cer întunecat și amenințător. Probabil în camera întunecată, van der EIsken a iluminat zona din jurul capului bărbatului pentru a-l face să iasă în evidență pe fundalul cu granulație grosieră. Cuvintele de pe spatele băncii sunt cele care conferă fotografiei semnificația sa politică, deoarece ele identifică femeile ca fiind

albe, ca reprezentanți ai sistemului de apartheid, beneficiari ai segregării rasiale.   ld
1925 S-a născut la 111 Amsterdam, unde mai târziu studiază arta. Autodidact i 11 fotografie. Urmează cursuri la Nederlandse Fotovakschool, Haga. 1947-50 Fotograf independent la Amsterdam. 1950-53 Se mută la Paris; antrenament cu un fotograf profesionist. 1955 Se întoarce în Olanda
1955-61 Produce seria Jazz. 1956 Publicarea Love on the Leit Bank. 1959 Pornește într-o călătorie în jurul lumii; face filme și face fotografii. Din 1959 Activ ca realizator de documentare. 1966 Publicarea Sweet Life. 1996 Moare la Edam
Lectură suplimentară: Ed vander EIsken: Once Upon A Time. Exh. cat., Stedelijk Muséum Amsterdam, 1991
139
Alberto Korda
Che Guevara 6 martie 1960
În cadrul unei slujbe de pomenire la Havana, la care Fidel Castro ține un discurs, pe podium sunt adunați membri ai conducerii cubaneze, printre ei președintele Băncii Naționale și viitor ministru al Industriei, Che Guevara. Alberto Korda fotografiează evenimentul pentru ziarul Revolución.
Ernesto Guevara de la Serna, născut în Argentina, cunoscut sub numele de Che Guevara (1928 1967), nu a căutat lanterne și publicitate. Chiar și la evenimentele oficiale, le cerea uneori fotografilor să-și pună deoparte aparatele foto. După cum și-a amintit mai târziu Alberto Korda, această fotografie a fost pură întâmplare. Cu doar câteva zile înainte de a fi făcută această fotografie, optzeci de oameni au fost uciși când o navă de marfă franceză încărcată cu arme pentru Cuba a fost aruncată în aer. Slujba de înmormântare s-a transformat într-o demonstrație în masă pentru noul guvern al Cubei, care fusese format cu doar un an mai devreme sub conducerea lui
Quijote pe un stâlp, Havana, 1959
Fidel Castro. Korda s-a ridicat la vreo opt metri (25 de picioare) de podium, făcând fotografii în timp ce Castro ținea discursul. Liderul cubanez a fost înconjurat de miniștrii săi și de alți demnitari; Au fost prezenți și Jean-Paul Sartre și Simone de Beauvoir. Guevara stătea în fundal. Brusc, a pășit înainte și a privit peste mulțime. Korda și-a amintit că a fost „fascinat de intensitatea din ochii săi”. Înainte ca Guevara să facă un pas înapoi, Korda a avut timp să facă două fotografii: una în format peisaj și alta în format portret.
Spontan și firesc, portretul este un instantaneu al revoluționarului ca observator, neștiind că el însuși este observat. Unghiul este ușor de jos, cu ochii lui Guevara îndreptați în sus și în depărtare. Conform ocaziei, comandantul poartă o jachetă militară formai; Fața lui este încadrată de bereta împodobită cu stele, părul ciufulit și barba plină. Sensibilitatea și blândețea, determinarea și puterea de voință, demnitatea și o gravitate profundă emană din figura tinerească a lui Guevara din portret. Compoziția amintește de imaginile sfinților cu o privire „îndreptată spre cer”; poate că atracția sa la nivel mondial se explică prin această referire accidentală la propaganda vizuală catolică care a servit Bisericii de secole. Editorul din Milano, Gian Giacomo Feltrinelli, a bătut la ușa lui Korda în căutarea unui portret al lui Guevara cu patru luni înainte de moartea lui Che și a ieșit cu două amprente gratuit – trebuie să fi bănuit de marea potențială vizuală a fotografiei. Feltrinelli a selectat imaginea decupată de

Korda pentru a arăta doar chipul lui Guevara și a tipărit-o sub formă de poster în număr mare.
După cum spunea Korda: „Și fotografia a explodat în toată lumea”. Ca o imagine a unui nou mesia, a devenit icoana protestului de stânga împotriva capitalismului și a instituției. Ps
1928 Născut la Havana, Cuba. 1946-47 Studies économie la CandierCollege, Havana. 1947–50 La Academia de Afaceri din Havana. 1956-69 Fondează Estudios Korda la Havana împreună cu Luis A. Pierce. 1959-62 Fotograf pentru revista Revolución, Havana. 1959-69 Fotograful lui Fidel Castro
1961 Membru fondator al filialei de fotografie a Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) din Havana. 1968-80 Fotograf la Academia de Ciencias de Cuba, Havana. 1980 Activ ca fotograf independent, inclusiv fotografie de modă. 1980-82 Director foto la Opina. 2001 Oies la Paris.
Lectură suplimentară: Alberto Korda: Momente de istorie. Exh. cat.. Centrul Cultural Editorial Pier Paolo Pasolini. Italia, 1982
140
Lee Friedlander
Lee Friedlander iubește anomaliile, ciudațiile și exemplele de „cele mai bune intenții” ale noastre care s-au rătăcit. Îi plac jocurile de cuvinte vizuale și tabelele. Pozele lui sunt pline de spirit și, uneori, neplăcute. Lucrează repede. Ca un atlet vedetă, el simte dinainte unde va avea loc „joaca” și ridică camera în acel moment. A fi fotograf, a spus el, a fost „tot ce mi-am dorit să fac de când eram copil. Întotdeauna”. El a produs unul dintre cele mai bogate și mai inventive corpuri de lucrări în fotografie. Fiecare dintre numeroasele serii ale lui Friedlander are un caracter distinctiv. Cu aceeași îndemânare, el poate face imagini îndoielnic de complexe și elocvent de simple. Imaginile sale sunt cel mai probabil directe și lipsite de elemente secundare atunci când fotografiază copii sau plante. Mediile urbane îl evocă să creeze cele mai complexe compoziții vizuale. În anii 1960, a lucrat cu oglinzi, reflexii, semne și ecrane de film pentru a surprinde imagini în interiorul imaginilor. El a înregistrat, de asemenea, televizoarele omniprezente în camerele sale de motel în timp ce traversa țara la misiune. Străzile orașului și autostrăzile au fost cele mai bogate surse ale acestor imagini amplu stratificate despre cacofonia vizuală a vieții urbane. În anii 1970, a fotografiat petreceri și a cronicizat gesturile memorabile de salutări și cunoștințe dezinteresate. O altă serie Friedlander a elucidat tipurile de statui memoriale care au fost ridicate în orașele americane și unde sunt de obicei situate. Adesea, el a observat că intenția de a onora a fost subminată de mediile și valorile în schimbare. În anii 1980, Friedlander a investigat felul în care arată oamenii când lucrează, oglindind privirile inversate capturate de Walker Evans când Evans a fotografiat călătorii cu metroul în 1940S (vezi p. 72). Friedlander este, de asemenea, un portretist aprins și a publicat patru cărți de portrete fotografice. Și-a început cariera în 1950S, fotografiend pentru casele de discuri. Portretele muzicienilor de jazz și blues pe care le-a făcut pentru el însuși, mai degrabă decât pentru clienți, sunt atât intime, cât și, uneori, nemăgulitoare. Cel mai dur este cu sine în autoportretele făcute „pe drum” în anii ’60. Uneori, el se înfățișează ca o umbră care pândește întinsă peste priveliști și pe oamenii din fața lui. Timp de zeci de ani, și-a fotografiat soția Maria și copiii săi, Eric și Anna, precum și prietenii și colegii săi. Pozele sunt informative; subiecții sunt adesea „acasă”, „în largul lor” și înduioșător de vulnerabili. A . w.т.

1934 Borri în Aberdeen, Washington 1948 Începe să facă fotografii. 1953-55 Studiază fotografia cu Edward Kaminski la Art Center School, Los Angeles. Din 1955 Fotograf independent care lucrează, printre altele, pentru Esquife. McCall's, Colliers, and Art in America, 1966 Catedră al programului Artist in Residence la Universitatea din Minnesota, Minneapolis. 1976 Lector invitat la Universitatea din California, Los Angeles. 1977
Catedră la Universitatea Rice, Houston. Trăiește în New York
Lectură suplimentară: tee Friedlander: Deșertul văzut. New York, 1996.
142
Galax, Virginia, 1962
Cecil Beatón
Edith Sitwell 1962
Cecil Beatón a fost poate unul dintre ultimii artiști baroc din Anglia. A înțeles cum să prezinte oameni de rang – și aproape că a făcut doar portrete ale membrilor nobilimii și ale cercurilor sociale în care el însuși se mișca – în așa fel încât îmbrăcămintea, silueta, accesoriile, fundalul și calitățile materiale. au fost combinate într-o extravaganță încântătoare. El a vorbit despre el ca un „estet fanatic”. În calitate de scenograf, designer de costume și portretist, el a ridiculizat principiul modern „mai puțin este mai mult” cu aranjamentele sale somptuoase, ca oricare dintre marile figuri ale fotografiei secolului al XX-lea. Imaginile sale sunt omagii aduse luxului și unei engleze feudale - cult al hedonismului care a permis o tranziție lină de la epoca victoriană la cea post-modernă. Cu toate acestea, în special din anii cincizeci, pe lângă irealitatea distractivă a portretelor sale (care și-au atins apogeul în portretele familiei regale britanice), Beatón a înțeles cum să proiecteze o obiectivitate cool, care este deosebit de evidentă în portretele sale ale artiștilor și intelectualilor. .
Edith Sitwell, scriitoarea engleză de naștere nobilă, stă așezată îmbrăcată într-o haină albă – mai mult draperii decât
rochie sau haină în fața spătarului scaunului îmbrăcat în țesătură albă lângă un perete deschis la culoare. Profilul ei de aristocrație iese în evidență ntl pe pământul alb, bogat modelat, datorită pliurilor de țesătură. Auzul ei primește un rafinament suplimentar, destul de blazat, de poziția studiată a mâinilor. Eșarfa, legată ca o diademă într-un turban, și inelele de pe degete sunt puținele, deși elocvente, atribute ale poetesei în vârstă, al cărei chip este expus fără milă, deși își întoarce privirea într-un mod distins. La momentul acestui portret, Edith Sitwell, devenită Dame (DBE) în 1954, avea șaptezeci și cinci de ani. Ea a continuat să dea lecturi publice, iar ritmul liber al poeziei ei lirice a fost încă găsit liber de tineretul epocii. Pionierul modernismului literar a murit doi ani mai târziu. Beatón, care îi făcea portrete încă din anii 1920 și cu care era prietenă, a reușit aici să creeze un portret care este o capodoperă a psihologiei, teatralitatea atent calculată asociată cu rafinamentul și un înalt nivel de sensibilitate artistică. ps
1904 S-a născut la Londra. 1922-25 Studiază istorie și conferință de arhitectură la St. John's College, Cambridge. Învață singur fotografia în 1925-1970, scenograf și 1941-1970, producător de film la Londra și la Hollywood. 1926 Prima expoziție într-o galerie din Londra. 1926-30 Fotograf independent de portrete și modă. 1928-50 Fotograf de curte al familiei regale britanice. 1939-45 Fotograf pentru Ministerul Informațiilor din Londra. 1930–c. 55 Angajat ca fotograf de modă

rapător la publicațiile Condé Nast, în principal pentru Vogue din New York și Londra. După aceea, liber profesionist până la moartea sa. 1964 Membru al Royal Photographie Society. 1986 Oies în Croadchalke lângă Salisbury, Wiltshire.
Lectură suplimentară: Gatner. Ph. și Meilor, OA Cecil Beatón: Fotografii 1920-1970 New York, 1996.
144
Richard Avedon
Generáisul fiicelor
Revoluția americană, Washington, DC 1963
Aceasta este o poză care fascinează. Dacă se examinează hainele doamnelor, se poate vedea că este o fotografie oficială. Toți unsprezece dintre ei sunt de ani maturi, cu siguranță „clasa superioară”, și îmbrăcați în rochii de seară și șuruburi ca indicații ale funcției lor. Unii dintre ei poartă chiar medalii la piept. Ei sunt toți reprezentanții unei organizații numite „Fiicele Revoluției Americane”, care, evident, acordă ofițerilor săi gradul militar. Acești unsprezece lideri au statutul și titlul de generais. Cu această fotografie, Richard Avedon a creat o imagine de grup care urmează un gen, bogat în tradiție, unul care își poate urmări originile până la portretele breslei din Țările de Jos. Cu siguranță, referirea la portretele de breaslă din fotografia lui Avedon este deosebit de instructivă, mai ales dacă o comparăm cu cea mai cunoscută operă din acest gen, Watch Watch a lui Rembrandt. Rembrandt a explodat normele predominante ale portretelor de grup prin faptul că nu pictează capetele membrilor ceasului aliniați unul lângă altul; în schimb, a transformat portretul de grup într-o poveste și i-a oferit o lumină dramatică.
Fotografia lui Avedon ne interesează, ca și Watchul de noapte a lui Rembrandt, din cauza neconvenționalității sale. Generii fac parte din grup și totuși fiecare dintre ei este izolat. Niciunul dintre ei nu se uită la alta din ea
colegi, niciunul dintre ei nu se uită la fotograf și nu există niciun contact vizual cu Viewer. Grupul este singur cu sine; se dezvoltă o rețea diversă de priviri care se intersectează, dar care nu se ating niciodată. În plus, persoana principală din centru stă cu spatele la Viewer, îndepărtând astfel grupul și mai mult de fotograf, producând o anumită intimitate și făcându-l pe Viewer un intrus, în ciuda tuturor aranjamentelor oficiale. Contradicția este evidentă. Pe baza ținutei lor, aceștia sunt oficiali care sunt portretizați, dar, pe baza gesturilor faciale și a comportamentului lor, sunt persoane private. Conflictul interior al compoziției grupului nu este doar expresia unui experiment formal, ci și o oglindă a relației ambivalente a lui Avedon cu subiecții acestei imagini. Într-o prelegere, el a spus odată: „Aceștia sunt generații DAR, Fiicele Revoluției Americane. Asta înseamnă că fiecare dintre strămoșii lor au venit pe Mayflower. S-au transformat în cea mai reacționară dintre organizații . cei care nu i-au permis lui Marian Anderson să cânte în Constitution Hall pentru că era neagră.” R. м.
1923 Borri la New York. 1941-42 Studiază filosofia la Universitatea Columbia, New York. 1942-44 Lucrează în departamentul de fotografie al Marinei Comerciale din SUA. 1944-1950 Studii de fotografie cu Alexey Brodovich în Laboratorul de Design al New School for Social Research, New York. 1945-47 Fotograf obișnuit
pentru Junior Bazaar. 1946 Înființează propriul studio foto în New York. 1945-65 Editor

și fotograful Harper's Bazaar sub Brodovich și Carmel Snow. Din 1950, lucrează independent pentru, printre altele, Life and Look. 1959 Prima publicaţie: Observaţii. Din 1966, colaborator regulat Vogue. 1980 Numit cancelar al Universității din California din Berkeley. 2004 Oies din San Antonio.
Lectură suplimentară: Richard Avedon. Dovezi 1944–1994. Munchen, 1994
146
Stefan Moise
Sinele în oglindă – Ernst Bloch și Hans Mayer 1963
De mai bine de trei decenii, Stefan Moses, care, împreună cu Thomas Hõpker, Robert Lebeck și Max Sche 1er, se numără printre fotografii de top ai revistei Stern, a fost preocupat de tema vieții sale - să-l înfățișeze. germani. În fruntea diverselor sale cicluri de portrete se află seria Self in the Mirror: autoportrete ale intelectualilor germani precum scriitorul Ernst Jiinger și filozoful Theodor Adorno, sau Ernst Bloch și Hans Mayer, realizate cu o lansare întârziată, făcând chiar actul de fotografiere a temei.
Știm cât de dificil, cât de imposibil este să înțelegem esența unei persoane într-o imagine, dar, în același timp, avem așteptări mari cu privire la validitatea generală a imaginilor oamenilor. Pentru a doza identitatea unei persoane, este important în primul rând să clarificăm câmpul de tensiune dintre transfigurările asemănătoare măștilor și esențialul. Moise în mod deliberat
Ch¡id and Cat with Chinese Animai Masks, 1965
ajută prin management de scenă și animație atunci când, de exemplu, folosește o pânză de pâslă gri pal ca fundal pentru portretele sale din Germania de Vest sau de Est sau, pentru o altă serie, ia martori proeminenți ai istoriei germane contemporane, cum ar fi Golo Mann, Willy Brandt și Max Schmeling în foresi și îi fotografiază acolo. În alte portrete, politicienii pozează cu o gantere din lemn sau artiști, precum Otto Dix, Hans Richter și Ernst Wilhelm Nay, cu o mască de casă. Caracteristic este sentimentul psihologic al lui Moise pentru o situație, pentru ascuns și criptic, pentru tragedie și ironie. În timp ce fotografia de portret clasică în stilul lui Hugo Erfurth (vezi p. 40) se concentrează într-o manieră statică asupra trăsăturilor feței, al căror „peisaj” devine, ca să spunem așa, o oglindă a personalității, portretele lui Moise sunt pline de viață. mize în scenă. Acest lucru este demonstrat și în eseurile sale picturale despre fiul său Manuel, în care înfățișează poetic copilăria fiului său, făcând vizibilă lumea jocurilor și viselor copilărești, a îmbrăcămintei și a transformărilor. Ca urmare a rupturii sale cu estetica obișnuită de studio, Moise reinventează în mod constant imaginile; relația clasică dintre fotograf și model este eliberată de abordarea statică, esența personalității este expusă ludic. Acestea sunt fotografii de valoare artistică, extrem de contemporană, care continuă tradiția lucrării enciclopediei lui August Sander despre oameni în secolul al XX-lea (vezi p. 20).   u. P.
1928 Borri în Legnica. Silezia. 1943 Pregătire de fotografie cu fotograful pentru copii Grete Bodiée la Breslau și Erfurt 1946-49 Fotograf de scenă la Teatrul Național din Weimar. 1950 Se mută la Munchen. 1950-60 Fotojurnalist la München, lucrând printre altele pentru /Verre Zeitung, Revue și Orr/ck.
1960-67 Angajat la S/ern. Din 1965 Fotograf independent. Fotografii cu artiști, oameni de afaceri și politicieni. 1990 A fost premiat cu David Octavius Hill Meda!

de către Societatea Fotografică Oeutscher Lichtbildner (GOL). 1992-1994 Expoziție de călătorie Ostdeutsche Port rats-1989/90, inclusiv opriri în SUA și Canada 1998-99 Expoziție Fiecare ființă umană este o societate ideală,
la Munchen. 2002-03 Retrospectivă la Stadtmuseum München. Trăiește în Munchen
Lectură suplimentară : Abschied und Anfang: Ostdeutsche Podráis 1989—1990 von Stefan Moses. Osti lidem, 1991. Stefan Moses: Seder Mensch ist eine Ideine Gesellschaft Exh. pisică. Munchen, 1993
148
Gordon Parks
Ethel Shariff la Chicago 1963
Ca regizor de film, Gordon Parks a spart bariera de culoare împotriva afro-americanilor din spatele camerei la Hollywood cu The Leaming Tree (1969) și Sha fi (1971).
Compozitor a cărui muzică de orchestră a fost interpretată la nivel internațional, este și autobiograf și nu velisi. Și, bineînțeles, un fotograf, cunoscut mai ales pentru documentarele clasice alb-negru și imaginile foto-jurnalistice pe care le-a produs pentru Farm Security Administration și mai târziu pentru revista Life.
Această imagine provine din povestea sa extinsă Life despre musulmanii negri, produsă atunci când era întârziat
Muhammad Ali, 1970
Malcolm X încă și-a condus activitățile organizaționale și a servit drept purtător de cuvânt de foc pentru politicile sale adversarii!, separatiste în relație cu America albă. Parks însuși nu era musulman și nu era de acord cu el
multe dintre practicile și principiile lor, dar el le-a înțeles ca o forță necesară în Statele Unite la acea vreme și o consecință logică a istoriei rasiste a țării. Acoperirea lui asupra organizației și a membrilor săi le-a tratat ca forțe de luat în seamă — ca în acest studiu asupra rândurilor femeilor musulmane, care folosește focalizarea selectivă pentru a o personaliza pe cea din prim-plan, sugerând individualitatea fiecăruia dintre cei din spatele ei, simbolizându-le în același timp. puterea colectivă și determinarea. (Pugilistul Muhammad Ali, portretizat în imaginea intercalată, a fost atunci o controversă recentă! convertit la islam.)
Parks nu și-a pierdut niciodată dragostea pentru fotografia stili - mediul care i-a servit drept bilet pentru a ieși din sărăcie, cel care, recunoaște el cu drag, „a făcut posibile toate celelalte lucruri. Principalul meu obiectiv a fost abordarea documentarului - de la care am învățat. Roy Stryker și grupul FSA [Farm Security Administration]. Asta mi-a modelat întreaga atitudine față de viață.” Acest proiect i-a oferit oportunitatea de a descrie (printre altele) experiența afro-americană așa cum este percepută de un membru al acelei minorități și, prin urmare, de a avea o voce semnificativă în determinarea modului în care oamenii lui au fost reprezentați vizual în lume.
Aceasta a fost o descoperire majoră în acea epocă, iar Parks a folosit bine oportunitatea, nu numai atunci, ci și în mod constant după aceea. Când a început mai târziu să lucreze pentru revista Life, a abordat multe subiecte, de la Hollywood la modă, dar cea mai mare parte din lucrările sale cele mai puternice din acea perioadă s-au referit la probleme de rasă, prejudecăți și politica din jurul acestor chestiuni.
A . d . c.
1912 Bom în Fort Scott. Kansas, crește în circumstanțe sărace. 1916 Se mută la St. Paul, Minnesota. Începutul anilor 1930 începe să compună.

1937 Prima cameră. 1941 Premiul Julius Rosenwald pentru fotografie, Chicago 1942 Lucrează sub Roy Striker în departamentul de fotografie al Farm Security Administration
1945-49 Fotograf pentru Standard Oil din New York. Publicarea cărților Flash Photography și Camera Portraits, printre altele. 1949-70 Primul fotograf negru la Life. De asemenea, activ cu succes în această perioadă ca scriitor și ca regizor al propriilor proiecte de film. 1960 Aleasă drept Societatea Americană a
Revista Fotografi "fotograful anului/' 1966 Expoziție de poze la "photokina" din Köln, cu un mare răspuns. Anii 1970-80 Alte filme și cărți (proză și poezie). Numeroase doctorate onorifice. Mai multe expoziții de fotografie, mai ales în SUA 1988 Primește Medalia Națională a Artelor de la Președintele Statelor Unite. 1989 Retrospectivă la scară largă 40 Jahre Fotografie în Tiibingen. 1990 Onorat pentru munca de-a lungul vieții de către Centrul Internațional de Fotografie. își publică autobiografia Volees in the Mirror. Lives in New. York
Lectură suplimentară: halfPasi Autumn: A Retrospective—Gordon Parks. Boston, 1997.

Malick Sidibé
Twist 1965
Malick Sidibé, din Mali, în Africa de Vest, este reprezentativ pentru numărul mare de fotografi indigeni africani care, deși au primit formarea de la fotografi albi, au devenit independenți și de atunci au realizat fotografii „de negri pentru negri”. Cea mai mare parte a muncii lor constă în portrete. În acest domeniu, Seydou Keita și Abdourahmane Sakaly (Mali), Cornélius YA Augusti (Coasta de Fildeș), James K. Bruce-Vanderpuye (Ghana) și Narayandas V. Parekh (Kenya) au realizat lucrări excepționale.
Sidibé a extins parametrii fotografiei portretelor și a făcut-o dinamică. În fiecare seară, își părăsea studioul și laboratorul pentru a participa la sărbătorile tinerilor din Bamako și a înregistra zgomotul lor.
întâlniri. În acest sens, el era opusul lui Sakaly, a cărui clientelă era atrasă din clasa superioară. În deceniile Twist și Cha Cha Cha, și mai târziu Rock 'n' Roll și Beat, Sidibé a fotografiat noua generație sigură de sine la dansurile și petrecerile lor private și în cluburile lor, făcând baie în Niger, la nunți, la botez. ceremonii sau evenimente sportive. Cu o spontaneitate, prospețime și imediate distinctive, el a captat pofta de lité a adolescenților și a oamenilor în vârstă de douăzeci de ani după independența Mali.
Opera lui Sidibé nu este unică doar în Africa; nici în Occident nu a existat un alt fotograf care să documenteze cultura tineretului din anii șaizeci și șaptezeci cu atâta pasiune și pe o perioadă atât de lungă de timp. Twist este una dintre puținele imagini „clasice” ale lui Sidibé. Tinerii malieni în ținute elegante de seară au făcut un record și dansează pe cele mai recente hituri. Figura dansatorului care umple primul plan, văzută din spate, ne îndreaptă privirea către chipul plăcut, concentrat, al partenerului său, amândoi, în postura ghemuită tipică acestui dans. Orășenii tineri și moderni au abandonat dansurile tribale din regiunile rurale și se bucură de dans social în cupluri, în mod occidental, dar într-un mod care afișează din nou o formă aproape ritualică. Odată cu apariția fotografiei amatori și color la scară masivă, o astfel de artă sofisticată de portret și observație a fost acum trimisă istoriei în Africa — și nu doar acolo.   ps

1936 S-a născut la Soioba. m ceea ce era atunci Sudanul francez (azi Mali). 1952 Absolvenți de școală. Până la! 1955 A urmat cursurile Ecole des Artisans Soudanais din Bamako, unde a studiat godsmithing. a urmat pregătirea în studioul Photo Service al fotografului francez Gérard Guilia t (cunoscut sub numele de Gégé).
1956 Prima cameră. 1962 Înființează propriul studio de fotografie. Devine fotograful preferat al tinerilor din Mali, concentrându-se pe fotografiarea lor la ceremonii, petreceri și dansuri. 2003 Premiul Hasselhlad, Goteborg (Suedia). Trăiește și lucrează în Bamako, capitala Mali.
Lectură suplimentară: Magain, André (ed.). Malick Sidibé. Zurich, 1998.
152
Bernd și Billa Becher
Turnul de răcire, Mt. Genis Colliery, Herne, Ruhr 1965
Tipiogia caselor din lemn din Haif. 1959-74
La începutul secolului, Karl Blossfeldt s-a imbarcat pe fotografiile sale de format mare cu detalii ale plantelor (vezi p. 24), fotografi de sondaj au colectat date arhitecturale din orașele germane și le-au înregistrat fotografic, iar August Sander și-a început enciclopedia. asupra oamenilor din secolul al XX-lea (p. 20). În aceste contexte, fotografia a fost considerată în primul rând un mijloc de compilare a materialului vizual într-o manieră comparabilă și, astfel, de conservare a acestuia pentru știință și pentru posteritatea interesată. Când Bernd și Hilla Becher au fotografiat turnuri de răcire și case cu cherestea în anii șaizeci,
au făcut-o pentru că descoperiseră că astfel de monumente erau dărâmate mai repede decât puteau fotografia ei înșiși. Cu toate acestea, fotografia s-a dovedit a fi extrem de utilă, deoarece a furnizat date comparabile obiectiv mai bune. Scena de artă a descoperit apoi aceste lucrări ca fotografii paralele cu sculpturile și alte lucrări plastice, ca să spunem așa „găsite”, „sculpturi anonime”. Conform acestui mod de gândire, o fotografie era încă un document care consemna sculpturile ca atare. „„Artistul” – pentru a folosi un termen care nu este cu adevărat admisibil aici – se retrage complet în spatele a ceea ce înfățișează. El rămâne anonim precum „sculpturile” construite pe care le reproduce.” Astăzi, Bernd și Hilla Becher ar fi văzuți cu siguranță într-o lumină diferită, dar asta arată cât de departe a ajuns fotografia din 1981, cât de mult s-a schimbat înțelegerea noastră despre fotografia documentară. Între timp, este evident că conceptul este cel care îi face pe artiștii Bechers și că documentarea lor nu este în detrimentul acestui lucru. Reversul evaluării care a condus la Blossfeldt, Sander, Albert Renger-Patzsch și alți fotografi de fapt și documentare să fie, de asemenea, onorați ca artiști retrospectiv, i-a mutat pe Bechers la rangul de artiști germani de cel mai înalt renume internațional. Practic, nu ar trebui să vedem fotografiile familiei Becher ca pie-turi individuale. Numai atunci când sunt puse în rânduri, compilate în serii, poate fi recunoscută esența acestor lucrări, conceptul lor. r. m
.
Hilla Becher: 1934 Bom Hilla Wobeser în Potsdam. Se antrenează ca fotograf, apoi lucrează ca fotograf comercial în Hamburg și Düsseldorf. 1957 Se mută la Düsseldorf. 1958-61 Studii, urmate de infiintare
a unui departament de fotografie la Staatliche Kunstakademie din Düsseldorf Din 1959 Colaborare cu Bernd Becher.
Lectură suplimentară Becher, Mapplethorpe. Sherman. Monterrey, 1992. Grigoteit. Ariane
(ed.). Bernd și Billa Becher. Deutsche 8ank AG, Frankfurt pe Main, 1998

Bernd Becher: 1931 S-a născut la Siegen. 1947-56 Se antrenează ca decorator de interior la Siegen. 1953-56 Studii la Staatliche Kunstakademie din Stuttgart 1957 Primele fotografii ale clădirilor industriale. 1957-61 Studiază tipografia la Staatliche Kunstakademie din Düsseldorf. 1959 Începe colaborarea cu Hilla Wobeser. cu care se căsătorește în 1961.1972-73 Lector invitat la Universitatea de Arte Frumoase din Hamburg. Din 1976 profesor la Staatliche Kunstakademie, Düsseldorf. 1996 Contribuție germană la Bienala de la Veneția, cu Hilla Becher. Bernd și Hilla Becher locuiesc la Düsseldorf și la München din 1989.2004 Amplifică retrospectivă la Düsseldorf și München.
154
Diane Arbus
Băiat cu o pălărie de paie care așteaptă să marșească într-o paradă pro-război, NYC 1967
Mai puțin fotograf de stradă decât portretist tranzacțional, de mediu, care folosea adesea strada ca decor pentru munca ei, Diane Arbus își înfrunta subiecții direct, de obicei la distanță apropiată, și le cerea întotdeauna permisiunea înainte de a fotografia. Astfel, acestea nu sunt schițe secrete, „candide”, ci colaborări care reflectă relația conștientă dintre fotograf, aparat de fotografiat și subiect.
Arbus a fotografiat frecvent copii și adolescenți, cu un ochi atent pentru eforturile lor incomode și dureroase de a anticipa vârsta adultă și de a se încadra în rolurile sale adesea constrângătoare. Acest băiat, cu privirea lui fixă, neclintită și furioasă prin lentilă la noi, pare curios deplasat în timp. La urma urmei, este un adolescent american în 1967 – perioada de glorie a „sexului, drogurilor și rock’n’roll-ului”, momentul istoric al mișcării hippie internaționale, Vara dragostei și opoziția larg răspândită din partea membrilor generației sale. la războiul prost conceput și din ce în ce mai nepopular din Vietnam.
Cu toate acestea, el nu numai că s-a decorat cu simboluri care își declară opoziția față de toate acestea, dar a mers mai departe, pentru a se îmbrăca ca o întoarcere contestatoare la altul.
epoca: barcagiul de paie, cămașa și jacheta albă, papionul, părul scurt, toate vorbesc despre o zi anterioară și despre un război anterior, când fluturarea fără minte și patriotismul naiv făceau furie. Totul pare puțin prea mare pentru el; încă nu a crescut în ea. Este ca și cum poartă hainele tatălui său, precum și atitudinile și politica tatălui său.
Deși, fără îndoială, a fost înconjurat de alții, o parte din mulțimea care urmărea parada sau chiar un manifestant în ea, Arbus l-a fotografiat ca și cum nu ar fi nimeni altcineva prin preajmă, izolându-l de contextul său imediat - la fel cum s-a rupt de el. comportamentele și tendințele cohortei sale. Folosirea ei a blițului de pe cameră îi îngheață giare ostilă față de ea, în timp ce înregistrează, de asemenea, fiecare detaliu al feței, îmbrăcămintei și accesoriilor lui. Acest lucru are ca efect să-i sublinieze urechile proeminente, care ne amintesc de imaturitatea sa, devenind ceea ce Roland Barthes a numit „punctum”, detaliul grăitor al imaginii.
ADC
1923 Boro Diane Nemerov la New York. 1941 Se căsătorește cu fotograful Alian Arbus. Inițial lucrează ca asistent, apoi până în 1971 fotograf pentru Harper's Bazaar, Show, Esquife, Glamour și The New York Times. 1955-59 Studii sub Lisette Model la New School for Social Research, New York. 1965-71 Preda fotografia

raphy la Parsons School of Design, New York, în 1968-69 la Cooper Union for the Advancement of Science and Art, New York, și 1970-71 la Rhode Island School of Design. Providența. 1971 Moare la New York.
Lectură suplimentară: Diane Arbus. Aa Aperture Monografie. New York, 1972
156
Suprapopularea 1968
Will McBride
1968 a fost un an ca oricare altul. În Germania de Vest, conflictul generațional care se înăbușise deja de secole a fost dezvăluit prin ciocniri violente cu organele statului. În Franța, studenții și muncitorii au devenit aliați în semn de protest împotriva regimului conservator al unui general autoritar. În același timp, la Praga, tancurile sovietice au doborât speranțe în devenire pentru o „primăvară” socialistă după iarna rece a stalinismului. Unul dintre fotografi simpatici ai evenimentelor din acel an a fost Will McBride, format ca pictor, student al exactului „realist” Norman Rockwell. În februarie 1953, McBride a sosit în Germania ca Gl și a fost fascinat de „tonurile de gri... pe care nu le văzusem niciodată în patria mea strălucitoare”. A avut imediat succes ca fotograf în comerțul cu reviste. Cu toate acestea, interesul său estetic nu consta nici în documentare, nici în reportaj. El a introdus un nou ton în fotografie, iar fotografiile sale sunt mai puternic colorate de experiența personală decât de aspectul obiectiv al subiecților săi. McBride s-a limitat la vederi interioare ale unei realități germane în care conflictul dintre generații se contura treptat, căutându-și exprimarea în îmbrăcăminte neconvențională, afectații existențialiste și rebeliune împotriva suprimării bigote a plăcintei sexuale. Imaginile sale transmit atmosfere și sentimente mai degrabă decât fapte. Puterea lui stătea în secvențe de imagini, eseuri fotografice subtile care s-au desfășurat prin etape individuale. În 1968, a fotografiat distribuția producției de succes din Munchen a musicalului Hair, în cutii de carton. Există mai multe versiuni ale imaginii centrale a secvenței. De obicei, este decupat în dreapta și în stânga, reducând distanța dintre cei șaisprezece actori masculin și feminin (inclusiv doi copii) și Vizionator. În cutiile de carton, care sunt deschise în față, îngrămădite două sau trei etaje, reprezentând ceva ca secțiunea transversală a unei case de apartamente lacome de profit, actorii goi stau, se ghemuiesc și se ghemuiesc, fie singuri, fie în doi. Fotografia reduce mitul anului 1968 la o metaforă optică de natură contradictorie: pe de o parte, proclamarea demonstrativă a libertății și independenței, dar pe de altă parte, o mărturie deprimantă a lipsei de adăpost, a separării și a izolării fizice. Poate că experiența decisivă constă în eșecul viselor pline de spirit din trecut. к. н.
1931 Borri în St. Louis, Missouri. 1948-50 Studiourile engleze la Universitatea din Vermont: student privat al lui Norman Rockwell. 1950-51 Studiourile de pictură la Academia Națională de Design, New York. 1951-53 Studiourile de istorie a artei. pictura. și ilustrație la Universitatea Syracuse, New York. 1953-54 Slujește în armata SUA, staționată la Würzburg: primele lucrări de fotografie. 1955-58 Se mută la München, apoi la Berlin. Studiouri de filosofie, pictură și fotografie. 1959-61 Fotograf independent la Berlin, din 1961 la Munchen. Eseuri imagine și reportaje pentru Twen, Quick. Geo, Stero, Lile, Uite. și Paris Match. 1965 Lector invitat la Hochschule fiir Gestaltung din Ulm. 1972 Se mută la Gasoli. Italia. 1983 Se întoarce în

Germania. Înfiinţează un studio foto în Frankfurt pe Main. Trăieşte în Frankfurt.
Lectură suplimentară: Weiermair. Petru (ed.). I0 McBride. 40 Jahre Fotografie. Schaffhausen / Zurich / Frankfurt / Dusseldorf. 1992.
Robert Hausser
JR, 5-9-70 1970
Robert Hausser a fost primul fotograf postbelic care a primit recunoaştere în cercurile artistice încă din anii 1960. A devenit rapid conştient de pericolul ca fotografia în Germania să devină izolată şi a căutat modalităţi de a distruge separarea dintre artă şi fotografia artistică. Astfel, s-a întors de la orientarea tematică şi mai mult de la tehnicile artistice.
Biciclist, 1953
Factorul constant în munca lui a fost magia lucrurilor. Tipic pentru aceasta este JR 5-9-70, care prezintă un obiect de cult, maşina de curse, scoasă în evidenţă prin contraste dure ca o formă simplă, un fetiş al secolului XX. Faptul că acest obiect este înfăşurat creşte intensitatea impresiei. Totuşi, demonstrează şi sentimentele ambivalente faţă de evenimentul la care se referă titlul enigmatic al fotografiei: moartea pilotului de curse austriac Jochen Rindt, pe 5 septembrie 1970, la Monza.
Prin poziţionarea camerei şi iluminarea, Hausser a reuşit să vadă lucrurile simple într-un mod nou, izolând obiectele individuale într-o imagine şi, ca să spunem aşa, să le învestească cu semnificaţie. Realismul magic a fost menţionat în legătură cu opera lui Hausser, dar arta sa ar putea caracteriza şi arta ca simbolism al fotografiei, în continuarea tradiţiei secolului al XIX-lea. Cu siguranţă, o parte din această parte provine dintr-o parte a romanticului, care în el – un fost fermier – nu este lipsit de o bază pământească.
Fie din „perioada sa strălucitoare” (1953-55) fie din alte faze, toate tablourile sale sunt caracterizate de o anumită morbiditate şi, în faţa autoportretului, orice îndoială cu privire la tendinţa lui de a tânji după moarte dispare. Interesul lui Hausser pentru viaţa fermă. a fost exprimat în fotografiile sale timpurii cu câmpuri proaspăt arate, dar mai ales în seria despre sacrificarea la domiciliu, o fotografie naraţioasă în şase imagini.În lucrările ulterioare, a apelat mai frecvent la secvenţa picturală, folosind-o pentru a-şi documenta interesul pentru soluţii picturale formai, dar şi lucrări conceptuale.A devenit din ce în ce mai interesat de temele politice şi de situaţii limită precum singurătatea, dezolarea, îndoiala şi moartea.Totuşi, politica zilei nu a intrat în arta lui Hausser. Tablourile sale nu au apărut niciodată. ieşit din moment, ci din observaţie îndelungată, din analiză.În ceea ce îl priveşte, critica contemporană nu era o confruntare cu realităţile politice şi sociale ale vremii, ci mai degrabă cu oameni şi situaţii.   R. м.
1924 Borri ii Stuttgart. Se antrenează ca fotograf de presă, mai târziu ucenici ca fotograf. 1942-46 Război şi prizonier de război. 1946-52 Lucrează la ferma părinţilor săi din burgul Mark Branden, Germania de Est. Imagini cu lumea rurală. 1950 Studii la Kunstschule Weimar sub Walter Hege. Expoziţie la „photokina”
în Köln. Numit în refondarea Gesellschaft Deutscher Lichtbildner din Germania de Vest. Participă la multe expoziţii din Occident. 1952 Discriminare tot mai mare din cauza contactelor sale cu Occidentul; renunţă la fermă, fuge în Germania de Vest şi îşi stabileşte afaceri ca fotograf în Mannheim. comisioane

de la edituri și corporații J n multe țări din Europa, America de Sud, SUA și Asia de Est. Publică mai multe cărți cu fotografiile sale; multe fotografii apar și în reviste și ziare. 1980 Renunță la fotografia de studio și comercială pentru munca artistică, creativă. Expoziții personale în peste șaizeci de muzee și galerii din Germania și din străinătate. Numeroase premii și premii, inclusiv de la Fundația Hasselbad.
Lectură suplimentară: Robert Hausser: Photographisshe Bilder. Werkübersicht der Jahre 1941-1987. Exh. cat., Württembergischer Kunstverein. Stuttgart. 1988-89.
Josef Sudek
O plimbare în grădina magică 1954-59
Trandafiri, 1956
Dacă vreodată un fotograf a reușit să compună o poezie cu instrumente vizuale, Josef Sudek a făcut-o. Un pahar cu apă, un ou, o piatră – acestea erau tot ce avea nevoie pentru ceea ce el numea „o simplă viață stili”. Orice altceva a fost făcut de lumină. „Poemele” lui Sudek sunt modulații de lumină pe teme simple și absolut banale; nu poezie supra-ornată, ci proză folosind cele mai scurte cuvinte. Un termen german pentru fotograf - Lichtbildner (literal, sculptor al luminii) - este deosebit de potrivit în aplicare
la Sudek. Toată opera sa este pătrunsă de o receptivitate la cele mai fine nuanțe de lumină care atinge supranaturalul. „S-a luptat cu lumina ca Iacov cu îngerul”, a remarcat odată Jaroslav Seifert.
Opera fotografică a lui Sudek este o lume ermetică, creația nu a unei persoane foarte călătorite, ci a unui om care și-a găsit puterea limitându-se la câteva locuri, în cele din urmă la un singur loc - Praga. Majoritatea pozelor sale au fost, de fapt, produse fie în studio, fie în timpul plimbărilor nu departe. Avea o înțelegere magistrală a modului de a investi marginația aparentă cu semnificație, de a face obișnuitul să fie misterios.
O plimbare în grădina magică arată o aranjare aparent casual, dar totuși atent gândită a mobilierului de grădină pe un gazon. O ceașcă albă pe masă și pălăria de vară aruncată dau impresia că oaspeții nu pot fi departe. În același timp, însă, aranjarea scaunelor sugerează ceva ieșit din comun; o sugestie a unei situații suprareale, a cărei irealitate este sporită de atmosfera luminii, echivalentă fie cu zori, fie cu amurg. Sudek a produs variații pe tema „grădinii magice” în mai multe lucrări realizate în grădina prietenului său arhitect Otto Rothmayer. Caracteristic în această poză, printre altele, este faptul că Sudek renunță la accesorii rafinate precum sculpturile sau globurile de piatră și se limitează la simple echipamente de grădină în amenajarea scenei. El a inclus un scaun de cel mai recent tip (spate drept) printre modelele oarecum mai vechi, o alegere care aduce o contribuție considerabilă la caracterul „romantic” al tabloului. ps
1896 S-a născut în Kolín, Boemia. 1908-10 Urmează la Colegiul Regal Tehnic din Kutná Hora. Începe să lucreze în fotografie. 1910-13 Se antrenează ca legător de cărți. 1920-22 Fotograf amator, membru al Clubului Ceh Photo Amateur (ČKFA), Praga. 1922-24 Clasele лi? -'η· K'Л'i Niííl· Sta? Ar:.: CilFm и Vç·.·
1922 Membru fondator al Clubului Fotografic din Praga; exclus în 1924.1924 Membru fondator al Societății Cehe de Fotografie. 1927 Dpens o garsonieră în
centrul Pragai anilor 1930 Colaborare cu editorul Oruzstevní Pràce și la jurnalul asociației de artă Mânes, к'о/ле sméry. Stabilește Sudek Caller yf sau Artiști plastici. De la C. 1947 Lucrări cu cameră

panoramică (10 x 30 cm), hook pro je et Prag ais Panorama (Praga ca panoramă Í. 1956 Publicarea primei monografii, cu 232 reproduceri în intaglio. 1976 Oies în Praga.
Lectură suplimentară: Farova, Anna. Josei Sudek: Poet din Praga. New York, 1990
162
Josef Koudelka
Cehoslovacia 1968
Cu un an înainte să înregistreze această scenă, Josef Koudelka hotărâse să renunțe la cariera sa de inginer aeronautic și să se dedice în întregime fotografiei. În vârstă de doar treizeci de ani, el fusese distins cu un premiu pentru fotografiile sale de teatru de către Asociația Artiștilor Cehoslovaci. În acel an fatidic 1968 — „Primăvara de la Praga", ocuparea de către trupele Pactului de la Varșovia — Koudelka locuia încă în țara natală, dar doi ani mai târziu a plecat în exil în Anglia, apoi în Franța, iar după aceea a rămas aproape apatrid. două decenii.
Poza băiatului înaripat a fost inclusă în 1988 în volumul său Exiles, care conține un total de șaizeci și una de fotografii. Împreună cu două imagini din România și încă una din Cehoslovacia, a fost printre cele mai vechi lucrări din această serie. Un citat al lui Victor Hugo spune: „Exilul nu este un lucru material, este un lucru spiritual... Și oriunde se poate visa este bine, cu condiția ca locul să fie obscur și orizontul este vast".
În Exiles, Koudelka a inclus imagini din aproape toate țările pe care le vizitase — Anglia, Irlanda, Scoția, sudul Europei, Turcia, chiar și una din Statele Unite. La prima vedere, pare aproape ca și cum ar fi intenționat, chiar dacă doar vag, să caracterizeze locuitorii țărilor Europei, emulând colegul său de la Magnum, Henri Cartier-Bresson. Cu toate acestea, creatorul acestei imagini avea în minte și alte lucruri: iritații optice și psihologice, experiența
de alienare aproape kafkiană, momente enigmatice și apariții fenomenale în aparent obișnuit. Având în vedere toate asociațiile invocate de termen, Exiles este o colecție de experiențe ale magicului, ale conștiinței de altă dimensiune. Oamenii, animalele și obiectele par a fi afectate în mod egal de aceasta. Aproape toate fotografiile iau o întorsătură spre suprarealist. Arta lui Koudelka ar putea fi caracterizată drept „fotografia metafisica".
Irealul din imaginea opusă are loc în plină zi, pe strada unui sat, sub forma unui biciclist îmbrăcat în haine albe, purtând adidași și aripi. Din câte putem vedea, nu este anotimpul potrivit pentru o piesă de naștere de Crăciun. S-a îmbrăcat poate pentru o petrecere în mascarada sau pentru un rol într-o dramă școlară? S-a apucat și stă sprijinit cu teamă de un perete de lemn, cu ochii în jos în fața figurii autorității, cu o căruță trasă de cai lângă el. Melancolia care ascunde această scenă și care predomină în opera lui Koudelka se datorează, de asemenea, parțial tristeței socialiste care a domnit decenii în Blocul de Est. Îngerii, negați de ateismul oficial al Partidului Comunist, ar fi părut — într-un dublu sens — mesageri din altă lume. Koudelka nu a oferit în mod deliberat imaginii nicio explicație suplimentară, în afară de indicarea țării, pentru a da aripi imaginației spectatorului și a o lăsa să se înalțe cu atât mai liber. ps
1938 Boro în Boscovice, via Mora. 1952 Realizează primele fotografii. 1956-61 Studiouri de construcție a aeronavelor la Universitatea Tehnică din Praga. 1961-67 Lucrează ca inginer aeronautic la Praga. 1961-65 Activ ca fotograf independent pentru revista de teatru Divad/o. 1965-70

Fotograf oficial pentru Teatrul za Branou, Praga. Membru al Societății Artiștilor Cehoslovaci. 1968 Documentează ocuparea Cehoslovaciei de către trupele sovietice.
1970 Emigrează la Londra. 1971-80 Fotograf independent cu agenția foto Magnum, Paris și New York; locuiește la Londra. 1975 Expoziție personală la Muzeul de Artă Modernă, New York. 1977 Expoziție itinerantă majoră în Europa. Locuiește la Paris din 1980.
Lectură suplimentară: Koudeka, Josef. Exilaţii. New York, 1988/89.
164
Lucien Clergue
Nud cu stele. La Garde Freinet 1971
Taur pe moarte. Nîmes, 1976
Nus de la mer, nuduri lămpite de surfurile învolburate pe plajele din Camargue, care l-au făcut celebru pe fotograful francez Lucien Clergue, au făcut inițial parte dintr-o serie de fotografii pe tema flotsam și jetsam . Pe bancuri de nisip reci și în mijlocul grămezilor amestecate de lemn, el a fotografiat rămășițele scheletice ale pisicilor și peștilor, ale flamingoilor și ale altor păsări. Printre resturi și nisipuri încrustate de sait, a găsit o lume de structuri și texturi bizare pe care fotografia nu le explorase încă. Clergue a descris coasta Provencei ca pe un cimitir mărginit de mare, în care formele sunt la cheremul elementelor și a procesului de degradare.
În 1960, Nus delà Mer a apărut într-una dintre cărțile sale foto timpurii, Poesie Photographique, printre imagini cu animale moarte și mormintele cioplite în stâncă ale Abbaye de Montmajour de lângă Arles. Acestea au continuat din seria sa de Saltimbanques, fotografii cu tineri acrobați și interpreți de teatru în ruinele Arlesului devastat de război, fațadele caselor prăbușite, viața țiganilor, depozitele de fier vechi. Lumea sa melancolică alb-negru, cu miros de filmele italiene de neorealism, ecou tristețea vieții personale a lui Clergue de la acea vreme, lucrând într-o fabrică și îngrijindu-i de mama sa aflată în stadiu terminal.
Nudurile feminine întinse în apele înspumate nu erau zeițe ale mării senzuale sau Afrodite, ci figuri care supraviețuiau cu sfidătoare lumii morții. În fotografiile lui Clergue ale luptei cu tauri, acest prag a fost deja depășit frecvent. Clergue făcuse recent parte din cercul din jurul lui Picasso și Jean Cocteau și, încurajat și inspirat de prietenii săi artiști, a adoptat o abordare exigentă a fotografiei. Existențialismul sumbru al operei sale timpurii a făcut loc căutării pasionate de fotografie de nud, un domeniu în care urma să devină o figură importantă și influentă. Fotografiile sale cu femei tinere au fost în curând impregnate de o nouă strălucire, frumusețe și erotism. Concesiunea lui Clergue față de legea franceză a fost să protejeze anonimatul modelelor sale, fără a le arăta fețele. În concentrarea care rezultă din prezența fizică pură, Nereidele lui Clergue devin metafore ale luxului și voluptei, ale bucuriei pure în țara de graniță dintre lumea apei și pământul ferm. Ps
Borri în Arles în 1934. A publicat pentru prima dată fotografii în cotidianul Le provençal în 1953, anul în care și-a întâlnit prietenul apropiat Picasso de o viață și și-a creat și seria de animale moarte pe plajă. Ni/s de la Mer început în 1956. Corpul memorabil al lui Paul Eluard cu fotografii de Clergue publicat în 1957. Solo
expoziție la Kunstgewerbemuseum Zürich în 1958. Fotograf independent din 1959. Expus la Muséum of Modern Art, New York (cu Bill Brandt și Yashuhiro Ishimoto) în 1961, la invitația lui Steichen. Toros muertos cu texte de J.Cocteau și J.-M.Magnan publicate în 1962. Naissance

d'Aphrodite publicată la Paris în 1963. Filmul Le Drame du taureau a fost
realizat în 1965, urmat în 1966 de filmele Picasso, Guerre, Amour e I Paix, Née de la vague. În 1969 a fost co-fondator al Rencontres Internationales de la Photographie din Arles. În anii 1970 a început să lucreze cu fotografia color. În 1975 și-a creat primele nuduri într-un cadru urban. În 1979 a primit un doctorat în fotografie la Universitatea din Marsilia. Din 1981 și-a creat seria de Surimpressions cu reproduceri suprapuse de picturi și scene de taur etc. Picasso. Mon ami publicat în 1993.
Pentru lectură suplimentară: Eva-Monika Turck, luden Clergue - Poésie photographique, Munchen/Berlin/Londra/New York 2003
166
Comitatul Adams, Colorado, 1973
Robert Adams
Fotografia lui Robert Adams poate fi descrisă ca fiind contemplativă. Spre deosebire de fotojurnalismul sau fotografiile din reviste editoriale care trebuie să atragă rapid atenția unui cititor, fotografiile lui Adams sunt făcute pentru cei care doresc să se adapteze la ritmul lui considerat. Imaginile sale sunt liniștite, modeste și cu totul respectuoase cu subiectele sale: peisaje urbane și rurale din vestul Statelor Unite. Un conservator înfocat, el a fost motivat, în parte, de gestionarea proastă de către om a acestor teritorii vaste. Cu toate acestea, fotografiile sale nu predică și nici nu rememorează. Evitând tradiția peisajelor eroice, el a ales în schimb vederi mai subtile, intime și la scară umană ale munților, prerii și căilor navigabile, precum și ale așezărilor și orașelor. El caută să vadă cu „viziune normală”. Adams a început să fotografieze în Colorado, unde a trăit peste patruzeci de ani. Munca sa a devenit proeminentă odată cu publicarea în 1974 a cărții The New West: Landscapes Along the Colorado Front Range. La scurt timp după aceea, lucrarea sa a fost inclusă în expoziția de referință, New Topographies: PhotographsofMan—Altered Landscape. Folosind aceleași camere de format mare ca și fotografii tradiționali de peisaj, artiștii din New Topografii au explorat în schimb relația dintre om și natură. Adams și ceilalți fotografi s-au uitat la construcția neîncetată a ceea ce odinioară erau spații libere și deschise; Subiecții lor au inclus drumuri, case de teren, centre comerciale și parcuri de rulote. Adesea, elementele la scară umană par ușoare și fragile sub vastul cer vestic. În seria Photographs of the American West, Adams pune întrebarea ce ar fi dacă acele ceruri ar fi contaminate de precipitații nucleare. Mai mult decât ceilalți fotografi New West, Adams observă și plantele care persistă, cele care cresc în jurul betonului și se sustrage de la buldozer. În plus, el fotografiază structuri bine lucrate la fel de des ca și parodiile unui design bun. El localizează cu răbdare frumusețea acolo unde alții găsesc doar banalul. Frumusețea este un motiv de reverență. El îi admiră fără sfială existența și își manifestă venerația în calitatea luminii care îi acoperă imaginile. Chiar și fotografiile făcute noaptea emit lumină, parcă din interiorul prințului însuși. Niciodată în mod evident dramatice, imprimeurile au o strălucire uniformă, elocventă, argintie. A . w. T.
1937 Borri în Orange, New Jersey. 1955-59 Studii la Universitatea Rediands, California. 1959 Licențiat în arte în limba engleză. 1965 A obținut doctoratul în limba engleză de la Universitatea din California de Sud, Los Angeles. 1962-70 Lector și profesor asistent de engleză la Colorado College, Colorado Springs. Din 1967, fotograf și scriitor

independent. 1971 Prima expoziție personală la Centrul de Arte Frumoase din Colorado Springs. 1977 Publicarea seriei Denver: A PAo/o-graphic Survey ot Metropolitan Area. Trăiește în Colorado.
Lectură suplimentară: Adams, Robert. Ce am cumpărat: Lumea Nouă. Scene din zona metropolitană Denver 19 70-1974. Publicat de Stiftung Niedersachsen. Exh. pisică_. Spreagel Muséum, Haaover, 1995. Adams, Robert. Frumusețea în fotografie: eseu în apărarea valorilor tradiționale. 1981. Adams, Robert. De ce oamenii fotografiază. 1994.

William Eggleston
Dacă munca vreunui fotograf a invitat un răspuns naiv, „copilul meu ar putea face asta”, ar putea fi fotografiile lui William Eggle-ston. Fotografia sa cu o tricicletă care a înfrumusețat coperta primei sale cărți, Ghidul lui William Eggleston (1976), a fost luată de la nivelul ochilor unui copil foarte mic. Dar nu doar perspectivele din fotografiile sale invită la comparație. Mai degrabă, accesibilitatea scenelor din imaginile sale sugerează că oricine, chiar și un copil, ar fi putut observa aceleași vederi. Imaginile lui Eggleston posedă simplitatea aparentă a instantaneelor. Cu toate acestea, este puțin probabil ca un copil să se gândească să înregistreze ceva la fel de obișnuit ca o masă de bucătărie, completată cu sticle de condimente de dimensiune industrială și un dulap pentru provizii (vis-a-vis). Nici un copil nu ar prinde legătura vizuală dintre sticlele albe de înălbitor aruncate pe un drum prăfuit și norii umflați, de vară, plutind peste un orizont fiat. Niciun copil nu ar înțelege viețile împărțite, dar inegale, implicate în pozițiile identice ale mâinilor în buzunar a doi bărbați – unul alb, unul negru; unul în costum și unul în uniformă. Oricine s-a născut în zona rurală de sud, unde lucrează Eggleston, este familie
mincinos cu supuşii lui. Cu toate acestea, nimeni altcineva, adult sau copil, nu s-a gândit să fotografieze această lume și nu în acest mod iluminator. Eggleston nu încearcă să lacuiască, să lustruiască, să curețe sau să-și înfrumusețeze lumea în alt fel. El izolează cele mai de bază componente, inclusiv o masă, urme pe un drum de pământ, animale de companie obișnuite, o verandă laterală, coloane nevopsite, un camion antic și o benzinărie de modă veche. Direcția nesentimentală a privirii lui Eggleston are ca rezultat imagini care, la rândul lor, ne invită să privim și să luăm în considerare. Vedem detalii pe care altfel le-am fi trecut cu vederea și a căror importanță am putea-o fi ignorat. Se poate construi o înțelegere profundă a acestor locuri și a acestei culturi cu aceste părți distincte. Abordarea lui este literară, fără a fi narativă. Și-a învățat stilul și și-a rafinat viziunea citind scriitori din sud, precum William Faulkner și Eudora Welty, și uitându-se la fotografiile lui Walker Evans (vezi p. 72). La fel ca mentorii săi, respectă ceea ce este zilnic și are încredere în momentele obișnuite pentru a dezvălui complexitățile indescifrabile ale vieții. AWT
1939 S-a născut în Memphis. Tennessee. 1957 Prima cameră (telemetru Canon); în 1958 prima Leica. Din 1962 Fotograf independent în Washington și Memphis 1965 Primele încercări cu film de diapozitive color. 1967 Se trece la filmul negativ color. Se mută la New York. Îi întâlnește pe Garry Winogrand, Lee Friedlander și Diane Arbus. 1974 Lector
în studii vizuale și de mediu la Carpen ter Center, Universitatea Harvard, Cambridge, Massachusetts. 1976 Expoziție personală la Muséum of Modero Art, New York, cu publicația însoțitoare, William Eggleston's Guide. Comisie foto pentru Rolling Stane. 1978-79 Cercetări în domeniul

video color la Massachusetts Institute of Technology, Cambridge.
Fotografie în statele din Golf
în numele ATT 1986-96 Călătorie în Kenya cu Caldecot Chubb: Proiectul Louisiana. 1982 Face fotografii în timpul construcției scenei pentru filmul Annie al lui John Huston. 1983 Fotografiază seria KissMe Kracow în Berlin, Salzburg și Graz. 1986 A fost comandat să fotografieze filmul True Storìes de David Byrne. 1988 Călătorie în Anglia, rezultând seria English Rose. 1989 Publicarea The Democratic Foresi, New York și Londra. 1996 Călătorie în Spaio. 1998 Primește Premiul Hasselbiad, Goteborg (Suedia). Trăiește în Memphis, Tennessee.
Lectură suplimentară: William Eggleston: Ancien! și Modero. New York, 1992.
170
Fără titlu 1980
Joël Meyerowitz
Vivian 1980
Chiar dacă stăpânirea alb-negru a cerut întotdeauna o mare competență din partea fotografului, fotografia color s-a dovedit a fi o disciplină și mai dificilă. În istoria fotografiei, capodoperele de culoare sunt relativ puține. În vremuri mai recente, William Eggleston (vezi p. 170), Franco Fontana și Joël Meyerowitz, în special, au reușit să obțină o stăpânire creativă asupra culorii — Eggleston confruntând obiectivul cu situații intense de culoare, Meyerowitz prin selecția atentă a subiecților a căror „ culoarea” este în mod natural slăbită. Coasta, oamenii de pe plajă și obiectele din umbră sunt printre subiectele sale preferate, alături de portrete. Așteptarea amurgului sau a vremii „proaste” îi permite, de asemenea, să perceapă valoarea intrinsecă a culorilor, „zgomotul” lor, gata filtrat.
În Vivian, luată în Provincetown, Massachusetts, figura principală are spatele la noi și brațele încrucișate în spatele ei. Ea se uită la mare deschisă. Costumul ei de baie roșu, evidențiat de razele soarelui, completează verde-albăstrui din mijloc, care se îmbină cu un albastru-gri argintiu în jumătatea superioară a imaginii. Cele câteva bărci paralele cu marginea inferioară — se aflǎ liniştite la ancora, promovând atmosfera contemplativă. Gradul de consecvență cu care este construită fotografia este dezvăluit într-un detaliu: vârful capului lui Vivian, plecarea ei iminentă, dacă ar face un pas înainte, se întâlnește cu linia fină a orizontului. Fotografia a fost făcută cu o cameră greoaie, de format mare (20 x 25 cm), folosind un teleobiectiv pentru a scurta perspectiva.
Tabloul lui Caspar David Friedrich Călugăr lângă mare (1808—10) este prototipul romantic pentru această imagine: figura umană solitară cufundată în contemplarea naturii infinite. Meyerowitz a produs un fel de variație de fotografie secularizată, modernizată pentru a lua în considerare faptele vacanțelor internaționale de vară și egalitatea feminină. Chiar dacă este mai puțin încărcată de metafizică, și pentru fotograful american marea este un obiect de contemplare interioară. Calitățile echilibrului și calității, așa cum le-ar putea experimenta Vivian (soția lui Meyerowitz la acea vreme), sunt, de asemenea, transmise privitorului acestei fotografii prin austeritatea formei și coerența structurii. Panorama oceanului devine o cabină de resonare psihologică.
Majoritatea fotografiilor lui Meyerowitz, în special cele care prezintă multe figuri, sunt puse în scenă cu atenție și au contribuit în mare măsură la popularitatea fotografiei de punere în scenă.   ps

1938 S-a născut la New York. 1956-59 Studiază pictura și desenul medical la Ohio State University, Columbus. 1959 Licențiat în Arte Plastice. Autodidact în fotografie. 1959-63 Lucrează ca director de artă în publicitate. Din 1963 Fotograf independent. 1966 Expoziție personală la Muzeul Internațional de Fotografie, Casa Geo'ge Eastman. Rochester, New York. 1971-79 Lector în fotografie;
1977 Mellon Lector la Cooper Union for the Advancernent of Science and Art, New York. Din
1977 Profesor extraordinar de fotografie la Universitatea Princeton, New Jersey.
Lectură suplimentară: Meyerowitz. Joël. Cape tight: Fotografii color ale lui Joe/ Meyerowitz. Boston, 1991.
172
Cindy Sherman
Untiti ed Film Stili, #21 1978
Tânăra, cu părul tuns sub șapca din tricot, privește sceptic la zgârie-norii orașului, cu gura ușor deschisă de uimire. În spatele ei, clădirile gigantice se înalță spre cer, umplând aproape întregul fundal al imaginii, luată dintr-un unghi marcat de jos. Gulerul deschis Byronic, într-adevăr îmbrăcămintea ei în general, în măsura în care este vizibilă, pare diferită de cea a unui locuitor al orașului și conferă modelului o anumită vulnerabilitate și un sentiment de deplasare. Unghiul ochilor ei urmărește perspectiva camerei. Sunt îndreptate în sus și în dreapta noastră, spre turnurile vertiginoase ale arhitecturii urbane care o înconjoară. Atenția privitorului este astfel atrasă de la model și spre contextul în care se află. Miezul narativ al imaginii este clar; nu există nicio îndoială că aici se spune o poveste. Titlul o explică: Untitled Film Stili. Se referă nu la o poveste anume, ci la un mediu specific, cinema, care spune variații ale acelorași povești din nou și din nou.
Cindy Sherman și-a făcut debutul pe scena artistică cu remarcabilul serial Untitled Film Stills, al cărui număr este numărul douăzeci și unu. Ea însăși joacă rolul tinerei, așa cum este jucat de nenumărate actrițe din cinematografia de gen american. Dar imaginea spune puțin ca portret și cu atât mai puțin ca autoportret. Aceasta nu este o personalitate selectată care este prezentată aici, ci cineva care joacă un rol, un rol care, ca întotdeauna în cinema, reflectă un model social, o percepție larg răspândită a rolului femeilor în societate. Se ocupă de puterea mass-media moderne de a influența percepția și astfel, în mod simultan, existența socială.
Timp de mulți ani, imaginile rolurilor femeilor trecute și prezente, precum și influența subliminală pe care acestea o exercită asupra individului într-o societate mediatică, au constituit tema centrală în opera lui Cindy Sherman.
κ. H.
1954 Borri il Gien Ridge, New Jersey. 1972-76 Studii pictura și fotografie la State University College of New York din Buffalo: Licențiat în Arte în 1976. 1974-77 Lucrează la Hallwalls Gallery; prima expoziție personală acolo în 1979.1977 Se mută la New York City. Până în 1980. prima serie de Fotografii fără titlu. Din 1980 Expoziții la Metro Pictures Gallery, New York. 1982 Prima expoziție itinerantă europeană montată de Stedelîjk Muséum, Amsterdam. Participare la „documenta 7”, Kassel. și Bienala de la Veneția. 1983 Prima expoziție itinerantă importantă prin SUA 1984 Participare la a 5-a Bienala de la Sydney 1987 Prima retrospectivă sub forma unei expoziții itinerante, inclusiv Whitney

Muzeul de Artă Americană, New York. 1990 Publicarea fotografiilor fără titlu la New York și München; de asemenea, publicarea acolo în 1991 a seriei History Portraits. 1991 Vomit și Civil IVar Series sunt primele serii în care ea însăși nu apare. 1995 Primele tipărituri Cibachrome și prelucrarea negativelor, influențate de fotografia suprarealistă timpurie. Trăiește în New York

Lectură suplimentară: Cindy Sherman. New York/Chicago/Los Angeles: 1997. Cindy Sherman: Phoioarbeìten 19 75–19 95. Exh. cat., Oeichtorhallen Hamburg, Malmõ Konst-hall, Kunstmuseum turerà. Munchen/Paris/Londra, 1995.

174

David Hockney

The Skater, New York decembrie 1982

Niciun alt artist al secolului XX nu s-a ocupat atât de clar de percepție ca David Hockney. Indiferent de influența pe care Picasso și cubismul l-au avut în teorie asupra lui, Hockney a rămas un om cu ochi, un artist pentru care arta are de-a face cu plăcerea în culori, forme și pictură. Într-o perioadă în care era considerată chic în lumea artei a fi îndepărtată, de neînțeles sau ambiguă, arta sa a fost considerată de critici ca fiind superficială și „prea frumoasă”. Timp de mulți ani, acest lucru a împiedicat percepția asupra abordării inovatoare a lucrării sale. Hockney a stors temele pentru artele vizuale care fuseseră mult timp considerate domeniul fotografiei, pictorii renunțând la ele pentru că credeau că câștigă libertate renunțând la obligația de a reproduce realitatea.

Emulând cubistul Picasso, Hockney a stabilit o relație între imaginile pictate și fotografiate și modul nostru de percepție. Pe parcursul a două decenii, el a dezvoltat noi abordări pentru a confrunta realitatea și a portretiza percepția acesteia prin schimbul de experiență cu ambele medii. El a înlocuit perspectiva centrală a fotografiei cu o compoziție de tip colaj alcătuită dintr-o multitudine de momente înregistrate fotografic. În locul imaginii statice a peisajului, el a pus în mișcare experiența noastră despre peisaj, conducând prin el într-o mașină, ca o compoziție a momentelor individuale de memorie. Din analiza percepției a dezvoltat reprezentarea memoriei subiective, bazată nu doar pe conținutul acesteia, ci și pe actul amintirii. În cele din urmă, Hockney a inclus în colajele sale nu doar propria sa mișcare și timpul care se scursese simultan, ci și mișcarea opusă. Foto-colajul i-a permis să înregistreze oamenii nu ca obiecte fără viață, statice, vizuale, ci ca ființe vii care se mișcă în timp. Această perspectivă procesuală, deja practicată în Evul Mediu, dizolvă spațiul ca construcție statică și îl redescoperă ca câmp de acțiune. Skater este cel de-al patrulea colaj (celelalte sunt Diver și cele două portrete ale lui Gregory Walking, o dată în planul imaginii și o dată înaintând spre Viewer) în care Hockney a făcut mișcarea însăși subiectul. În alte colaje, cum ar fi Serving Tea in the Garden, Henry Moore sau Photographing Annie Leibovitz While She 1s Photographing Me, mișcarea a fost într-adevăr înregistrată, deoarece oamenii s-au mișcat în timpul lungului proces de fotografiere, dar mișcarea ca atare este nu tema. Skaterul este singurul colaj în care sunt înregistrate rotațiile unui corp uman, astfel încât toate detaliile mișcării să apară ca „fațete”, inclusiv fazele individuale de mișcare ale brațelor și picioarelor. Imaginea a fost folosită ca poster pentru Jocurile Olimpice de iarnă din 1984 de la Saraievo și a devenit una dintre cele mai cunoscute imagini ale lui Hockney. R. м.

1937 S-a născut la Bradford, Anglia. Reprezentant al artei pop britanice. Din 1953 Studii la Bradford College of Art. 1959-62 Studii la Royal College of Art din Londra. Îi întâlnește pe RB Kitaj, Allen Jones și Peter Phillips. Din 1961 produce fotografii, precum și picturi și artă grafică. 1962 Predă la Maidstone
Școala, Londra. 1963 Prima expoziție personală la Galeria Kasmin, Londra. Din 1963 numeroase activități didactice la diferite universități din SUA 1964 Sejururi în SUA 1966 Primele decoruri și costume pentru opera lui Alfred Jarry Ubu Roi la Royal Court Theatre, Londra. 1968 Studio în Santa Monica, California. Participă la „documenta 4", Kassel. 1969 Profesor invitat la Hochschuie fur Bildende Künste, Hamburg. 1970 Prima retrospectivă, organizată de Whitechapel Art Gallery, Londra (expoziție itinerantă). 1972 Fotografia din ce în ce mai importantă. 1973-77 Trăiește la Paris. 1975 Decoruri și costume pentru The Rake's Progress la Glyndebourne. Publicarea autobiografiei Oai/irf Hockney de David Hockney. 1981 Expoziție Privind poze într-o cameră la National Gallery. Londra, cu publicația însoțitoare. 1982-84 Fotocolaje și colaje Polaroid. 1985-89 Experimente cu fotocopiator color și computer grafice color. 1985 Comisia pentru Vogue franceză. 1988-89 Lucrări produse cu fax. 1990-91 Lucrează cu desen pe computer, cameră și imprimantă laser color; seria M. Vizitatori. 1992 Doctorat onorific de la Royal College of Art, Londra. 1995 Doctor onorific al Universității din Oxford. Trăiește în Londra și Los Angeles
Lectură suplimentară: Melia, Paul și Luckhardt, Ulricri. David Hockney. Picturi. Munchen/ New York, 1994. Misselbeck, Remhold (ed.). David Hockney: Retrospectivă-Lucrări foto. Exh. cal. Muzeul Ludwig, Köln. Heidelberg, 1998.
176
Helmut Newton
Sunt Corning1 1981
Ei sunt Corning! Patru tinere tali mărșăluiesc într-o formație de falangă din spatele imaginii spre față, evident pe cât de de neoprit, pe atât de conștiente și de încrezătoare în sine. Luate dintr-un unghi ușor coborât, ele par monumentale, în veștete cu o putere irezistibilă. Helmut Newton este fotografia masculină prevestitoare a femeilor ca sex puternic. Purtând nimic altceva decât pantofi cu toc înalt, ei înaintează în două rânduri, cei din rândul din spate cu mâinile lejer sprijinite pe șolduri. Ei privesc prin, sau în trecut, Privitor, care servește doar la creșterea puterii sugestive care emană din ei; par a fi complet nepreocupați și nimic nu-i poate opri. Într-o fotografie similară cu coregrafie identică, femeile poartă costume elegante, dar, într-un mod strâns, par mai puternice în varianta dezbrăcată.
Arielle după o tunsoare. 1982
Privind retrospectiv, fotograful cândva foarte controversat se dovedește a fi fost un profet. Cel puțin afirmația lui de a fi un bun observator a primit o confirmare triumfătoare. Obiecțiile anterioare conform cărora el a degradat femeile în obiecte ale dorinței sexuale s-au dovedit a fi miope. Fotografiile sale nu au fost niciodată copii ale vizibilului, ci dovezi ale unei percepții obsesive care se hrăneau cu experiențe și observații subiective, amintiri îngropate și dorințe erotice, represiuni colective și pofte tabu, îndemnuri și frici nerostite. O lume a ei se manifestă în pozițiile șlefuite ale modelelor lui Newton, în selecția sa atentă a locațiilor și a obiectelor, în iluminarea bogată în contrast, extrasă din pittura metafisica și filmul noir american, în controlul său absolut asupra montajului. Emoțiile

fluctuante, tiparele întrețesute de sentimente sociale și psihologice, doruri și nevoi creează o realitate estetică autonomă.
Frecvent, totuși, există melancolie pândește sub farmecul universului fotografic al lui Newton. O frumusețe strălucitoare, cu ochii îndreptați spre interior, se afișează cu un piept păros (opus). Brațele ei – de asemenea păroase – sunt încrucișate sub sânul ei umflat. Este prezentată publicului curios ca o ciudățenie exotică, așa cum se întâmpla în mod obișnuit în vremurile anterioare la carnaval și ciruse? Doar titlul imaginii, Arielle After a Haircut, oferă un răspuns la ghicitoare. Părul este asociat cu aspectele animale ale omenirii; Georges Bataille a interpretat ochii și părul ca sinonime ale sexualității, iar Newton cu siguranță atinge acest lucru aici. El este fotograful care a ridicat plăcerea de a vedea și de a fi văzut într-un subiect pentru fotografie. к. н.
1920 S-a născut la Berlin. 1932 Primește primul său aparat de fotografiat. 1937-38 Trenuri cu fotograful Y va la Berlin. 1938-40 Lucrează într-un studio de fotografie de modă și teatru din Berlin. 1940 Se mută în Australia; fotograf independent în Sydney.
1942-45 Ά .7 .:·'•«•li· ·.'·,r.7T-J-, 1954 -..· ·,·· T r -.i.rrdi.r ,.?;.■.■■· 1956 Mι·,··. Ί η ·:и л. т· . · лсгН !cr l· ' .y
1957 Lucrări pentru Jard/ti des Modes. Din 1958 Contribuții regulate la Queen. Nova. Vogue, Elle, Marie Claire și Linea Italiana. Astăzi activ în principal pentru Sferri și Vogue. Din 1981 locuiește în Monte Carlo. 2004 Moare la Los Angeles. Deschiderea Fundației Helmut Newton la Berlin.
Lectură suplimentară: Cele mai bune din Helmut Newton. New York, 1996. Newton, Helmut. Aus dem photographischeo Werk. Munchen, 1993
178
Robert Mapplethorpe
Fără titlu (nud masculin) 1981
Chiar dacă într-o formă fragmentară, ideile antichității au rămas mereu vii în cultura occidentală, involtându-se mereu în mișcări ale renașterii și clasicismului. Acest nud fără titlu al lui Robert Mapplethorpe oferă o mărturie elocventă despre acest lucru, precum și despre modul în care astfel de idei continuă să aibă ecouri în lumea modernă a mass-media. Fotografia pătrată este împărțită în funcție de „secțiunea de aur”: un trunchi masculin gol în profil, în stânga cu antebrațul, răsturnat în plan, cu mâna deschisă și degetele desfăcute; în dreapta, lejer, bogat în contraste, cade pe genitale, coapsă și abdomenul inferior, cu reflexe strălucitoare care subliniază suprafața pielii, în timp ce brațul și mâna de cealaltă parte au un efect asemănător siluetei și da imaginii aproape caracterul unei fotograme. Deși Mapplethorpe ridică contrastele puternic, fotografia nu se destramă; mai degrabă, există un echilibru subtil echilibrat între lumină și umbră. Mapplethorpe a fost un maestru în utilizarea luminii. Sam Wagstaff, mentorul și prietenul său, mai târziu victimă a aceleiași boli pernicioase care l-a ucis pe Mapplethorpe, a spus că acesta din urmă și-a permis un singur truc: „drama luminii”. Aceasta a fost sursa din care a tras „tensiunea la limita
paradoxalul” (Arthur C. Danto). Lumina îmbină într-o unitate estetică contrastele extreme, polaritățile forței fizice și spiritualitatea clară, duritatea și moliciunea, frumusețea și efemeritatea, pofta sexuală și puritatea imaculată, agresivitatea și reținerea, naturalul și cele artificiale.
Mapplethorpe nu a fost un inovator, nici în fotografie, nici în artă, mai degrabă un clasicist cu tendințe manieriste sau poate un manierist

cu o părtinire pronunțată față de clasicism. Astfel, pozele sale arată hotărârea față de un stil vizual. El a apreciat simetria. Folosirea „secțiunii de aur” a fost o excepție; de obicei, motivele sale sunt plasate în centru pe axa picturală, adesea îndreptate spre Privitor. Și totuși, în opera sa, forma nu este niciodată un scop în sine. Ceea ce este arătat este transcendet în forma estetică, chiar și atunci când ceea ce este arătat este „obscen”. Uneori, Mapplethorpe a depășit limitele, dar și-a păstrat forma. El a aruncat lumină asupra celui mai animal element din natura umană și l-a spiritualizat în reflectarea sa estetică prin lumină. Eros și Thanatos sunt temele în jurul cărora se învârt pozele sale, indiferent de gen, nuduri, portrete sau vieți stili cu acele flori seducătoare de intensitate sexuală abia acoperită. к. н.
1946 S-a născut în Queens, New York. 1963-69 Studii arta si design publicitar la Institutul Prati. Brooklyn. Lucrează la diferite filme underground 1967 Wmdow-dresser într-un magazin pentru copii din New York. 1968-70 Experimente cu colaje (inițial teme religie, apoi reviste pornografice Pom). 1969 Proiecte
Bijuterii. 1971 Implicat în fotografie, autodidact. Funcționează cu un Polaroid, favorizând autoportretele, scenele erotice, florile și portretele. 1972 Colectează fotografii vechi. Îl întâlnește pe Sam Wagstaff. 1973 Lucrează cu o cameră Polaroid de format mare. Prima expoziție personală Polaroids la Light Gallery, New York. Îl întâlnește pe Andy Warhol. 1976 Fotografie cu un Hasselblad; primele fotografii color. Publicații în interviu. 1977 Participa la „cocumenta 6”, Kassel. 1978 Shoots the black-
and-white film stili moving/patti smith. 1980 Seria de portrete și studii fizice ale primei campioane mondiale la culturism, Lisa Lyon 1983 Publicarea Lady Lisa Lyon 1984 Realizează filmul Lisa Lyon. Din 1985 produce amprente de platină. 1986 Primele imprimeuri de platină pe in, primele fotogravuri pe mătase. 1988 Înființarea Fundației Robert Mapplethorpe pentru cercetarea medicală SIDA și sprijinirea fotografiei ca formă de artă prin instituții și muzee de fotografie. Prima retrospectivă la Whitney Museum of American Art, New York. 1989 Oies de la SIDA din New York.
Lectură suplimentară: Holborn, Mark și Levas, Oimitri (eds). Mapplethorpe. Mumch/Paris/ Londra. 1992.
i8o
Ralph Gibson
Infanta 1987
Ralph Gibson a învățat fotografia în Marina Statelor Unite, a studiat la Institutul de Artă din San Francisco și a făcut ucenic la marea fotografă documentarist Dorothea Lange, înainte de a se muta la New York în 1969. Odată acolo, a început să lucreze ca cameraman pentru un alt documentar. figuri cheie ale documentarelor de la mijlocul secolului, fotograful și regizorul elvețian emigrat Robert Frank, evoluând în același timp propria sa viziune distinctă în
In situ, 1988
fotografia stili. Deși a lucrat cu un film Leica și Kodak Tri-X și a fotografiat adesea în locuri publice, munca lui Gibson a pierdut curând aproape toate urmele de
legăturile sale timpurii cu documentare și fotografie de stradă. Intensificând contrastul și subliniind granulația filmului în imprimeurile sale, el a început să se concentreze asupra detaliilor minuscule: marginea unei mese de cafenea, arcul unui șold, sclipirea

unei furculițe, văzută din ce în ce mai mult în prim-plan extrem - o formă de microstudiu vizual.
Această imagine criptică, Infanta, reprezintă bine precizia chirurgicală a stilului reductivist al lui Gibson. El ne oferă sprâncenele, ochiul și obrazul curbat înrămate exact ale unei femei - doar suficient pentru a sugera sexul și vârsta și pentru a stabili individualitatea, dar cu greu suficient pentru un portret: ea este de nerecunoscut aici pentru oricine, în afară de fotograf și poate. nici măcar nu s-ar recunoaște după această dovadă subțire.
Subiectul lui Gibson se uită în jos și departe de privirea lui, în evitare sau introspecție. Ea constituie singura soliditate palpabilă într-un vid altfel negru, arătând pentru toată lumea ca coasta de vest a unui continent fotografiată din aer sau delimitată într-o redare a unui cartograf, acest fragment din chipul ei o hartă de citit. Cu toate acestea, spațiul este comprimat, apropierea fotografului este intimă; aceasta este o perspectivă a iubitului iubit, unde teritoriul este intim familiar și orice parte reprezintă întregul. În mod paradoxal, izolând fragmente atent selectate din înconjurul vizual în acest mod minimalist, acest fotograf a învățat că poate crește atât propria conștiință, cât și cea a privitorului, asupra sistemului complex de semne care stă la baza vieții contemporane. Riguroase din punct de vedere formal, rezultatele participă și la claritatea uneori halucinantă a pasajelor din vise, cu o energie erotică consistentă. A . d . c.
1939 8orn în Los Angeles. 1956-60 Studiază fotografia în timpul serviciului militar în Marina SUA. 1960-61 Studii la San Francisco Art Institute. 1961-62 Asistenta fotografului Oorothea Lange. 1967-68 Asistent lui Robert Frank, printre altele, la filmul Me and My Greffier din New York. 1969 Mutări
10 New York. Fondează Lustrum Press, unde publică toate cărțile sale, precum și ale altor fotografi. 1970 Prima expoziție personală la San Francisco Art Institute 1975 Grant 0AA0 din Berlin. Din 1980 Se trece la fotografia color. Trăiește în New York
Lectură suplimentară: ffa/ρή Gibson: Femei. Exh. cat.. The 8oca Raton Museum of Art, 1993.

Touhami Ennadre
Mâinile 1978
Această fotografie a unei mâini provine din ciclul Hands, Back, Feet, produs în Asia de Sud-Est în 1978-82. Touhami Ennadre sa concentrat în primul rând pe mâini în aceste lucrări, pe care le-a reprodus în formatul mare preferat de 1,5 x 1,3 metri. Prin izolarea lor
Trance, 1993-95
împotriva unui negru neutru, el a reușit să le facă monumentale, dând părților corpului un efect aproape sculptural. În principal, el a descris două mâini ale unor oameni diferiți bătrâni și tineri, pentru a scoate în evidență contrastele în textura pielii. Mâinile unui copil strâng mâna unei persoane în vârstă; mâini tinere strâng o mână bătrână. În alte imagini, Ennadre arată perechi de mâini
bătrâni a căror piele a devenit piele sau hârtie, deteriorată de experiențele unei vieți lungi. Nu, este mâna întinsă a unei mame care este strânsă de mâinile mici ale copilului ei. Sentimentalitatea și sentimentele caritabile nu joacă niciun rol în aceste imagini, care sunt declarații sobre de fapt și sunt considerate aranjamente supreme.

Oricine îi este frică de îmbătrânire sau de moarte nu va găsi mângâiere în fotografiile lui Ennadre. Nu abordează fără teamă teme „dificile” – de la naștere, înfățișată cu realism brutal și procesul de moarte, care începe chiar din acest punct, până la moartea însăși: ca moarte discernabilă din punct de vedere arheologic în ruinele Pompeii, ca moartea animalelor în abatoare sau sub formă de fosile, ca moartea unei sinucideri și ca moartea morților din secolul al XX-lea – Auschwitz. Chiar și seriile de fotografii despre orașul marocan Fez, Alhambra sau picturile cu tauri din peșterile din Lascaux devin, fără avertisment, perspective ca și cum ar fi mormintele și mausoleele.
Seria sa, Trance, din 1993-95, se ocupă de o cu totul altă lume, acea lume intermediară a conștiinței în care se scufundă devotații haitiani ai Voodoo. Vidul negru în care Ennadre înglobează toate subiectele sale corespunde direct cu tema morții, stă la baza tuturor aparițiilor ca o notă de bas. A vorbi de morbiditate în acest context ar însemna să-l înțelegi greșit pe fotograf. Ennadre respinge superficialitatea și arbitrariul culturii noastre vizuale și adaptează paleta „culorilor” sale la un negru sonor, eliberând o abundență de valori în cadrul acestui ascetism. P. s.
1953 S-a născut la Casablanca. 1961 Familia se mută la Paris, unde mai târziu devine cetățean francez. Primește camera de la mama sa, ceea ce se dovedește decisiv pentru alegerea carierei sale. 1976 A fost distins cu Prix de la critique de la photographie la Rencontres internationales din Arles. Traveis în Indonezia, Singapore,
Malaezia, Thailanda, Birmania, Nepal și India. 1978 Participa la expozitie
Tendanțe actuale ale fotografiei în Franța, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. 1978-82 Realizează seria Mâini, spate, picioare. 1982-85 A călătorit în SUA, Canada, Germania, Maroc, Italia. și Sicilia 1984 Grant anual pentru Villa Arson, Nisa. 1985-90 Seria Herculaneum. 1986-93 Traveis în Japonia, Benin. Haiti și Roland. 1990 Expoziție la Institut du monde arabe, Paris. 1993-95 Serialul Franța. 1995 Participâtes
în expoziţia Vital. Trei artiști africani contemporani. Galeria Tate, Liverpool. 1996 Participă la expoziția Fotografie africană. A Triptych, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. 1997 Expoziție la Bienala de la Havana și Bienala de la Johannesburg. 1998 Bienala din Sâo Paulo. Participă la The Edge of Awareness: Project Art of the World, Geneva, PS1, New York, and Art in Freedom, Muséum Boijmans van Beuningen, Rotterdam. 1998 Grant de șase luni de la AFAA (Asociația Franceză pentru Acțiunea Artistică) în Villa Kujoyama, Kyoto, Japonia. 1999 Expoziție la Maison Européenne de la Photographie, Paris. 2002 Participâtes ín „documenta XI,” Kassel. 2004 Bienala de la Shanghai. Trăiește în Paris.
Lectură suplimentară: Touhami Ennadre: Black tight-Lumière None-Schwarres Licht, cu un eseu de François Aubral. Munchen/New York, 1996.
184
Sebastião Salgado
Fighi Între un miner Serra Pelada și un polițist, Para, Brazii 1986
Această fotografie este una dintre sutele pe care Sebastião Salgado le-a făcut în 1986 la minele de aur din Serra Pelada. Mulți fotografi lucraseră acolo înainte de Salgado, dar fotografiile lui au fost cele care au dezvăluit pentru prima dată lumii acest infern al secolului XX, lipsa de speranță, brutalitatea și sărăcia în care oamenii erau forțați să muncească pentru a supraviețui. Cu munca sa de fotografie, Salgado a devenit avocatul celor mai săraci din lume. Această fotografie din

seria minelor din Serra Pelada este un exemplu reprezentativ al angajamentului său în fotografie.
Salgado este reporter, fotograf documentar și totuși în același timp poet, chiar poet liric, în acest domeniu. Este un fotograf al durerii umane și al demnității umane care rămâne totuși intactă în toată nenorocirea. Ce ne spune poza despre asta? În minele SerraPelada, mase uriașe de oameni - 50.000, se spune - lucrează în noroi constant în căutarea aurului. Salgado a fotografiat această masă fierbinte a umanității în așa fel încât să uităm că aceștia sunt oameni; s-ar crede că sunt furnici, sau poate sclavi care construiesc o piramidă. Există întreruperi în drumul în sus și în jos pe panta noroioasă: unul dintre muncitori a apucat un polițist.
pistol. Se înfruntă unul față de celălalt: polițistul în uniformă, muncitorul ciad doar într-o pânză, trunchiul gol, picioarele goale desfăcute într-o poziție agresivă. Tensiunea filis aerul. Ce se va intampla? Va reuși să lupte cu arma? Dialogul ca atare are loc pe chipurile celor doi protagoniști. Muncitorul de culoare protestează. Polițistul alb este sceptic, nesigur. Situația este periculoasă. Polițistul este neajutorat fără armă. Această situație s-ar putea transforma în rebeliune.
Toate întrebările din această fotografie sunt atinse și toate întrebările sunt deschise; asta îi conferă dinamismul și tensiunea. Ritmul nemiloasă al minei este întrerupt pentru o clipă și tulburat de „acțiunea” umană. Muncitorul - sclavul, deși este plătit mai bine decât supraveghetorul - s-a revoltat împotriva soartei sale. Pentru o clipă - acea clipă în care Salgado vede și face poza - este un om liber. Apoi mulțimea se va întoarce la muncă și se supun soartei lor. Eduardo Galeano, scriitorul uruguayan, a exprimat cel mai bine acest lucru: „Aceste fotografii vor supraviețui poporului și autorului lor, deoarece poartă moștenirea lumii în ceea ce privește adevărul lor gol și splendoarea lor ascunsă”.   eb
1944 Borri in Aimores, Brazii. 1963 Studii de drept la Vitoria. 1967-68 Doctorat în economie de la Universitatea din Sào Paulo. 1969-71 Doctorat în agricultură la Sorbona, Paris. 1976 Achizitioneaza un Pentax. 1971-73 Lucrează pentru o organizație internațională a cafelei din Londra. 1973 Fotojurnalist în
Paris; rapoarte despre foametea din Nigeria. 1974 Rapoarte pentru Syt/ma despre revoluțiile din Portugalia, Mozambic și Angola. 1975-79 Lucrează pentru agenție
Gamma. 1977-83 Călătorii și reportaje regulate în America de Sud. 1979 Legături cu agenția foto Magnum; Lucrează pentru Geo. 1982-85 Colaborare cu organizația Médecins sans Frontières. 1984 Membru cu drepturi depline al Magnum. 1986-92 Documentar;/ proiect privind încetarea muncii fizice. Din 1994 Cercetări asupra mișcărilor oamenilor din întreaga lume
Lectură suplimentară: Salgado, Sebastião. Muncitorii. New York, 1993. Salgado Sebastião: An Uncertain Grâce. New York, 1990
186
Sally Mann
Emmett, Jessie și Virginia 1989
Ani de zile, copiii lui Sally Mann – două fete și un băiat – au pozat pentru ea ca parte a unei relații la fel de consensuale ca oricare dintre subiectul copil și părintele artist și mult mai mult decât majoritatea. (Este greu să o oprești pe mama ta să scrie o poezie sau o nuvelă despre tine sau să te picteze din memorie, în timp ce relativ ușor să faci o fotografie dificilă, dacă nu imposibilă, sau cel puțin

să-ți impuni propria personalitate.) Astfel, există un element semnificativ de colaborare în acest proiect, chiar dacă controlul final al mesajelor imaginilor revine în cele din urmă fotografului.
Fără titlu, Virginia, 1992
Superb realizate ca imprimeuri fotografice somptuoase, interpretative în tradiția clasică, aceste lucrări – dintre care acest portret de grup este un exemplu – sunt, de asemenea, consecvent și extraordinar de afectate ca imagini: intime, surprinzătoare, profund emoționale, lipsite de sentimente, încărcate din punct de vedere psihologic, adesea tulburătoare. , revelator. Intersectând, așa cum au trecut, o perioadă de isterie asupra reprezentării corpului copiilor și a sexualității copiilor, ei au stârnit controverse și au atras un public larg.
Aceste imagini nu sunt făcute pe furiș sau întâmplător. Mann folosește o cameră de format mare, vizibilă și greoaie; în toate imaginile ei, chiar dacă nu la fel de evidente ca aceasta, copiii sunt conștienți de prezența ei și de examinarea ei prin lentilă. Prin urmare, ei devin conștienți de sine și trebuie înțeleși ca s-au prezentat în mod deliberat controlului mamei lor, știind că total străini vor ajunge să vadă rezultatele.
Nu stau în picioare, clar legați, puternici, défiant. De cine? De mama lor? Sau a unei societăți care și-a problematizat cooperarea cu ea? În orice caz, aceste fapte rămân: că, în încarnările lor fotografice, acești copii au ajuns la adolescență în fața ochilor lumii; că apariția lor în aceste etape ale creșterii lor sunt gravate pe amintirile a mii de oameni; că ceea ce știm despre ei (sau credem că știm) este doar ceea ce ei și mama lor au ales să ne spună; și că, așa cum a spus odată Richard Avedon, „În momentul în care o emoție sau un fapt este transformat într-o fotografie, nu mai este un fapt, ci o opinie” – adică o interpretare, o ficțiune. A . DC
1951 S-a născut în Lexington, Virginia. Din 1966 Studiourile de la Bennington College, Vermont și Friends World College. 1971 Învață fotografia la Praestegaard Film School, la Aegean School of Fine Arts și la Ansei Adams Yosem-ite Workshop. 1974 A primit diploma Cachelot of Arts de la
Colegiul Hollins din Virginia. 1975 Licență suplimentară în literatură De la ateliere și prelegeri. 1989 Prima expoziție personală la Muséum of Photographie Art, San Diego. 2003 Publicarea IVhai rest. Trăiește în Lexington, Virginia.
Lectură suplimentară: Mann, Sally. Stili Time. New York, 1993

/\ Rafală bruscă de vânt (după Hokusai) 1993
Jeff Wall
Fotograful canadian Jeff Wall a început să lucreze ca regizor în anii 1970, punând în scenă tablouri din ce în ce mai elaborate pentru cameră. El a gravitat către forma de prezentare numită Duratrans, o transparență iluminată din spate, cea mai familiară cetățeanului obișnuit, în utilizarea frecventă în aeroporturi, clădiri de birouri și alte site-uri arhitecturale ale statului corporativ. Wall consideră Duratrans „un mod birocratic de prezentare a informațiilor” deoarece „[punctul] de control, de proiecție... este inaccesibil.” Aceste casete luminoase ale lui, ca și omologii lor comerciali, sunt artefacte mari, strălucitoare, impunătoare, a căror dimensiune– de obicei 8X16 picioare – face setările imaginilor sale și figurile din ele aproape de dimensiunea naturală.
Wall își vede opera operativă într-un spațiu încărcat undeva între conceptualism și realism, un efort de a aduce în atenția concetățenilor

săi structurile de putere care stau la baza economiei globale. Cu toate acestea, pentru toate înclinațiile sale teoretice, el produce în mod deliberat imagini care sunt credibile din punct de vedere teatral și captivante în mod constant pentru ochi, cum ar fi această reinterpretare elaborată a unei lucrări clasice a artistului japonez Hokusai.

Totuși, aceasta este mai mult decât o simplă actualizare și un omagiu adus acelei surse. Blocul de lemn a fost până în zilele sale și cultura sa ceea ce este fotografia pentru a noastră – un mediu relativ accesibil, care permite clasei de mijloc să cumpere și să trăiască cu opere de artă. Și Hokusai este cunoscut pentru includerea oamenilor obișnuiți din clasa muncitoare și din clasa de mijloc în imaginile sale rafinate. Astfel, citarea lui Wall despre precursorul său este extrem de politică în rezonanțe.

Majoritatea imaginilor lui Wall sunt plasate în orașul său natal, Vancouver, British Columbia, un oraș relativ nou (vechi de doar 100 de ani) cu puțină istorie ca atare. Cu toate acestea, este un port maritim internațional vital din punct de vedere economic, cu legături puternice cu Pacific Rim și o populație care combină popoare native americane, asiatice și europene. Punerea în scenă a acestui scenariu în acel loc, înlocuirea frunzelor și copacilor lui Hokusai cu hârtie și stâlpi de telefonie, simbolizează acele incursiuni culturale și tehnologice abrupte, transformatoare, dând un nou sens titlului inițial pia y fui al imaginii.   A . d . c.

1946 Borri în Vanctwer. Canada. 1970 Absolvenți ai Departamentului de Arte Frumoase de la Universitatea British Columbia, Vancouver. 1970-73 Cercetări la Institutul de Artă Courtauid, Universitatea din Londra 1974-75 Lector la Departamentul de Istoria Artei la Nova Scoția College of Art and Design din Halifax. 1976-87 Lector la Centrul pentru Arte, Universitatea Simon Fraser, Vancouver. 1978 Prima expoziție personală la Nova Gallery, Vancouver. 1987 Participa la „documenta 8”, Kassel. Din 1987 Lector la Departamentul de Arte Frumoase, Universitatea British Columbia, Vancouver. 1997 Participa la „documenta X,11 Kassel. Trăiește în Vancouver.

Lectură suplimentară: Brougher, Kerry. Je// Zid. Exh. cal. Muzeul de Artă Contemporană. Los Angeles Zurich/Berlm/New York, 1997.

Nan Gol din

Nan Goldin este cel mai bine cunoscută pentru o relatare la persoana întâi, adesea aspră și dură, a vieții din propria ei cohortă, acea cultură a tinerilor care înclină genul, abuzul de substanțe și merg la club, care constituie o componentă notabilă și notorie a New York-ului. Populația orașului. Goldin a plecat de acasă la vârsta de paisprezece ani, a început să fotografieze la vârsta de cincisprezece ani și a urmat școala în Boston, unde a cunoscut o serie de spirite înrudite. În 1978, s-a mutat la New York, a cărui scenă „din centrul orașului” ia oferit atât subiecte, cât și vitrine pentru comentariile ei extrem de personale, adesea autobiografice, despre experiențele unui segment al generației ei.

Travestitul gay și artistul de performanță Stephen Tashjian, care se autointitulează Tabbu!, este unul dintre cei a căror legătură cu Goldin a fost stabilită în scena din Boston și care, la fel ca ea, și-a făcut drum spre scena de artă și club din New York după absolvire. Here Goldin îl portretizează „pregătindu-se”, în cuvintele lui TS Eliot, „o față pentru a întâlni fețele pe care le întâlnim”. Se pare că l-a prins

într-un moment „în culise”, de parcă ar fi fost un actor într-un dressing, costumat, dar machiat. S-a întors pentru moment de la oglinda în care partenerul său se uită încă pentru a se prezenta lentilei lui Goldin și ochilor noștri, în toată complexitatea lui. Corpul lui este în mod clar masculin, gestul mâinii pe umărul însoțitorului său feminin, expresia lui undeva la mijloc. El stă pentru acest moment ascuns în spatele măștii sale, confruntându-ne totuși cu el însuși și cu rolul său adoptat înainte de a se întoarce pentru a contempla și poate îmbunătăți imaginea sa proiectată.
Ajuns la vârsta de prima cohortă de fotografi care consideră fotografia color ca o opțiune de la sine înțeles, Goldin a început să lucreze în alb-negru, dar a trecut devreme la culoare și a folosit-o exclusiv de atunci. La fel ca Diane Arbus și Mary Ellen Mark, ea lucrează în limitele libere ale formei documentare, dar pune accent pe portretul tranzacțional și ecologic. Cele mai multe dintre imaginile ei timpurii au fost făcute în blițul neobosit al camerei. Cu toate acestea, există și un aspect liric în proiectul lui Goldin, care a devenit mai evident în lucrarea ei recentă.   A . d . c.
1953 Născut la Washington, DC, a crescut în Boston. Din 1969 Implicat cu fotografie. Din 1973 Fotografii color. Participă la cursurile de seară cu Henry Ho rens te in la New England School of Photography. Prima expoziție personală la Project Ine. în podul Cam.. Massachusetts. 1974 Întâlnește modelul Lisette. Începe
studiază la Școala Muzeului de Arte Frumoase din Boston. 1978 Se mută la New York. 1984 Prima publicație, The Bailad ol Sexual Dependency; alunecare paralelă
arată format din c. 7 0Û diapozitive cu muzică, revizuite constant. În 1986 a fost prezentat pentru prima dată la Burden Gallery, Aperture Foundation, New York, precum și în cinematografe, muzee și la festivaluri de film. 1991,1992 Grant OAAO la Berlin. 1992, 1994 Traveis prin Asía. 1995 Film Til Be Your Mirror. împreună cu Edmund Coulthard, realizat pentru BBC. Trăiește în New York
Lectură suplimentară: Sussman, Elisabeth și Armstrong, David (eds). Nan Goldin: TI! Fii oglinda ta. Zurich/Berlín/New York, 1996
192
Jininiy Paulette și Tabboo1 în baie, NYC 1991
Martin Parr
Sediescombe, din „Think of England”, 1996-2000
Weymouth, Oorset, din „Think of England”, 1996-2000
Înțelepciunea plină de spirit nu este primul lucru care îmi vine în minte ca fiind unul dintre marile puncte forte ale fotografiei contemporane. Fotografii dornici să fie luați în serios ca artiști, în special, par să-și fi pierdut simțul umorului undeva pe drumul către piața de artă. Slavă Domnului că este Martin Parr.
În timp ce unii dintre colegii săi tind să se ia puțin prea în serios, Parr este capabil să râdă de fotografie și, cu asta, de el însuși. Forma lui foarte britanică de sarcasm este cu atât mai tăioasă, folosirea lui a culorii aproape înspăimântătoare. Culorile fac ca banalitatea pură a subiectului să fie stânjenitor și revigorant de lipicioasă.
La vârsta de treizeci de ani, Parr a abandonat fotografia alb-negru și a îmbrățișat culoarea. Era în zilele în care Margaret Thatcher era prim-ministru, iar Parr auzise destul de curând despre o renaștere națională. Și-a concentrat obiectivul pe
chiar situații care au arătat căderea de furnir social, cum ar fi fotografiile sale cu familiile în ieșirile lor de weekend în stațiunile

de pe malul mării, împrăștiate și pline de gunoi, de lângă Liverpool. De asemenea, Parr a smuls masca îndreptându-și atenția asupra obiceiurilor alimentare care se împodobesc la bufet, la fast-food sau la supermarket. Pentru a înțelege subiectul său, Parr a făcut schimbarea de la formatul mediu la cel mic în 1995 și a folosit un bliț inel chiar și în condiții de lumină naturală pentru o portretizare fără milă și fără umbre . Nu a trimis simultan printuri laser ieftine ale seriei sale „urâte, colorate și strălucitoare” Common Sense la zeci de expoziții din întreaga lume.
„Iubesc Anglia, dar uneori sunt foarte enervat de ea”, a spus Parr, referindu-se la seria sa Think of England de la sfârșitul anilor 1990. El le arată compatrioților săi făcând plajă cu nuanțele lor UV și burtica lor, mâncând micul dejun gras sau, în acest caz, făcând picnicuri. Cu lipsă de respect, atârnă un Union Jack ca o perdea în fața feței unei femei așezate. Fără a face diferența între ele, gazonul, rochia florală, steagul și scaunul pliant devin parte dintr-un singur covor decorativ de culoare. Este una dintre acele situații minunat de plictisitoare care l-au fascinat întotdeauna pe Parr, fără să arate cu degetul pe nimeni.
ps
Născut în Epsom, Surrey, 111 1952. A studiat la Manchester Polytech-nic între 1970-1973. Inițial, a lucrat în alb-negru, inclusiv în seria sa despre chapeis non-conformist. Lucrează în întregime în culori din 1982. La mijlocul anilor 1980 a realizat fotografii ale cumpărătorilor pe canale încrucișate din hipermarketurile din Boulogne, realizate o serie despre relația dintre om și automobilul său și alta despre cuplurile plictisite. Pe lângă propriile fotografii, Parr a compilat și o colecție de Postearás din anii 1930 și 1940. A făcut 468 de fotografii ale tuturor străzilor, caselor și magazinelor din orășelul Boring, Oregon.
A creat o serie despre turism. Și-a făcut propria fotografie în studiouri din întreaga lume. În 1994 a devenit membru cu drepturi depline al Magnum. În 1995 a trecut de la format mediu la format mic. Și-a imprimat cu laser seria Ccmmon Sense. Serialul Ttì/n/r of England a fost produs la sfârșitul anilor 1990. În 2002 a avut o expoziție retrospectivă majoră la Barbicar Art Gallery și National Museum, Londra. Parr a fost, de asemenea, curatoriu cu succes, de exemplu, în 2004, pentru Rencontres International de la Photographie din Arles, și a fost numit profesor de fotografie la Universitatea din Wales din Newport Lectură suplimentară: Exh. pisică. Martin Parr. Londra 2002
194
Lista de ilustrații
BERENICE ABBOTT
Designerà Window, Bleecker Street, New York, 1947' gelatiti sil ver, 24,3 x 19 cm, Münchner Stadtmuseum, Munchen
Lower East S ¿de, Waterfront, South Street, New York, 1935, gelatină de argint
Portret de Lotte Jacobi, Münchner Stadtmuseum, München, © Colecția Lotte Jacobi, Universitatea din New Hampshire
ANSEL ADAMS
Ruina Casei Albe, Canyon de Chelly, Arizona, 1942, gelatină de argint, 27,9x35,6 cm, Ansei Adams Publishing Rights Trust Moonrise Over Hernandez, New Mexico, c. 1941, gelatină de argint, 40,6 x 50,8 cm, Ansei Adams Publishing Rights Trust Portrait (1975) de Imogen Cunningham, © Imogen Cunningham Trust, Berkeley
ROBERT ADAMS

Adams County, Colorado, 1973, din seria Photographs of the American West, gelatină de argint, 20,3x25,4 cm, Fraenkel Gallery, San Francisco
Portret (Oregon, 1967), de Kerstin Adams
DIANE ARBUS
Băiat cu pălărie de paie care așteaptă să marșească într-o paradă pro-război, NYC, 1967, gelatină de argint, 50,8 x 40,6 cm, Robert Miller Gallerv, New York
Portret (în Central Park, 1967) de John Gossage
EUGÈNE ATGET
The Organ-Grinder and the Singing Girl, 1898-99 (Jouer d'orgue), gelatină de argint (tipărire c. 1910), 21,8 x 16,5 cm, Muséum Ludwig, Köln, ML/F 1977/3, Gruber Collection Versailles, Bordel , Petite Place, martie 1921 (Versailles, maison close, Petite Placé), gelatină de argint, 23,2 x 17,4 cm, Muséum Ludwig, Köln, ML/F 1977/1, Gruber Collection Portrait by Berenice Abbott, © Commerce Graphics Ltd., Inc .
ELLEN AUERBACH
Eckstein cu ruj, 1930 (Eckstein mit Lippenstift), gelatină de argint, 20,4 x 19,5 cm, Muséum Folkwang, Essen
Slums, Londra, 1935
Portret {1980) de Barbara Klemm
RICHARD AVE DON
The Generais of the Daughters of the American Revolution, Washington, DC, 1963, gelatină de argint, 16x20 cm, Richard Avedon Foundation, New York
Autoportret, Colecția Herbert Locher
HERBERT BAYER
Autoportret, 1932, gelatină de argint (de epocă), 38,5 x 29,4 cm, Muséum Ludwig, Köln, ML/F 1977/53, Colecția Gruber
Lonely City Dweller / Self-Portrait, 1932 (Einsamer Grof st ad ter / Selbstportrat), gelatină de argint, 34 x 26,9 cm, Muséum Ludwig, Köln, ML/F 1977/54, Colecția Gruber
CECIL BEATO N
Edith Sitwell, 1962, gelatină de argint, 24 x 19,2 cm, Cecil Beatón Archive, Sotheby's Londra
BERND ȘI HILLA BECHER
Turnul de răcire, Mt. Cenis Colliery, Herne, Ruhr, 1965 (Cooling Tower, Mont Cenis Colliery, Herne, Ruhr), gelatină de argint, 40 x 30 cm, colecția artiștilor
Tipologia caselor semi-timbre, 19 5 974 (Typologie von Fachwerkhdusern), gelatină de argint (de epocă), un cadru cu nouă imagini, 40 x 31 cm (dintr-un total de 4 rame, fiecare
148,3 x 108 cm), Muséum Ludwig, Köln, Fundația Ludwig, ML/F 1985/34 Portret de Detlef Conrath, Hamburg
I LS E в IN G
Autoportret cu Leica, 1931 (Autoportret cu Leica), gelatină de argint (de epocă), 26,6x29,8 cm, Muséum Ludwig, Köln, ML/F 1988/178, Colecția Gruber Trei bărbați pe trepte la Sena, 1931 , (Trei bărbați pe o scară pe Sena), gelatină de argint (de epocă), 26,1 X 33,9 cm (fără cadru), Muséum Ludwig, Köln, ML/F 1988/179, Portret Colecția Gruber de Reinhold Misselbeck
WERNER EPISCOP
În drum spre Cuzco, Peru, 1954 (În drum пас h Cuzco, Peru), gelatină de argint (de epocă), 39,8x30,1 cm, Muséum Ludwig, Köln, ML/F 1977/84, Gruber Collection Rural Tavern, Puszta , Ungaria, 1947 (taverna fermierului din Puszta, Ungaria), gelatină de argint, Magnum Photos
Portret, Magnum Photos

KARL BLOSSFELDT
Adiantum pedatum, Maidenhair Fern, 1920-30 (Adiantum pedatum, hair fern), gelatină de argint, 30 x 24 cm, Colecția Ann și Jürgen Wilde, Köln
Papaver orientale, mac oriental, capsule de semințe mărite de cinci ori, 1915-25 (Papaver orientale, mac oriental, muguri de semințe mărite de cinci ori), gelatină de argint (de epocă),
26,3 x 19 cm, Muséum Ludwig, Köln, ML/F 1980/356 VI, Colecția Gruber
Autoportret (1930), Colecția Ann și Jürgen Wilde, Köln
EDOUARD BOUBAT
First Snow, Jardin du Luxembourg, Paris, 1955 (Première neige, Jardin dи Luxembourg, Paris), gelatină de argint, 18 x 24 cm, Agenția Rapho/Focus
MARGARET BOURKE-WHITE
Mahatma Gandhi, Delhi, aprilie 1946, gelatină de argint (de epocă), 26 x 34,2 cm, Colecția Dietmar Siegert, München
Portret (1946) de Sun il Jahah
BRASSAI
Lovers in a Café on the Place d'Italie, 1932, gelatină de argint, 27 x 21,6 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris Graffiti, „The Sun King”, 1945-50, din seria IX: Primitive Pictures (Graffiti) „Le Roi soleil”), gelatină de argint montată pe lemn, 139,8 x 105 x 2 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris
Portret de Imogen Cunningham, © Imogen Cunningham Trust, Berkeley
MANUEL ALVAREZ BRAVO
The Dreamer, 1931 (El soñador), gelatină de argint, 17,9 x 22,5 cm, colecția artistului Sunday Cyclist, 1966 (Bicicletas en domingo], gelatină de argint, 18, ï x 23,8 cm
RENÉ BURRI
São Paulo, i960, gelatină de argint, 1 8x24 cm, Magnum Photos
Portret (Paris, 1981) de Jean Gaumy
ROBERT CAPA
Death of a Loyalist Soldier, 1936, imprimeu cu bromură de gelatină, 24 x 34 cm, Magnum Photos Portrait (Naples, 1943, anonim)
HENRI C ART IE R - BR ESSO N
Alicante, Spania, 1933, gelatină de argint, 1 8x 24 cm, Magnum Photos
Portret (1946) de Beaumont Newhall
MARTÍ N CH A MBI
Flaut Indio cu Llama, 1933 (Tristeza andina, La Raya), gelatină de argint, 18 x 24 cm, Teo Allain Chambi, Autoportret Cuzco (1923), Teo Allain Chambi, Cuzco
CHARGESHEIMER
Konrad Adenauer, 1954, gelatină de argint (de epocă), 29,2x33,8 cm, Muséum Ludwig, Köln, ML/F 1977/172, Gruber Collection Before the Procession, Köln 1950s (Vorbe-reitung zur Prozession, Kblri), gelatină de argint, 18,6 x 30,4 cm, Muséum Ludwig, Köln, ML/F 1980/385, Colecția Gruber Portret de L. Fritz Gruber
196
LUCIEN CLERGUE
Nud cu stele, 1971, gelatină și ver, colecția fotografului
Dying Bull, Nîmes, 1976, gelatină de argint, colecția fotografului
IMOGEN CUNNINGHAM
Pregnant Nude, 1959, gelatină de argint, 81,3x66 cm, Imogen Cunningham Trust, Berkeley Nude, 1932, gelatină de argint
Autoportret (1933)
JOHN DEAK IN

Francis Bacon, 1952, gelatină de argint,
48,3 X 57 cm, Condé Nast Publications, Vogue Archives, Londra
Joy Parker, Actriță, 1953, gelatină de argint, 38x30,5 cm, Condé Nast Publications, Vogue Archives, Londra
Portret (probabil de Frank Auerbach)
ROBERT DOISNEAU
Sărut în fața Hotelului de Ville, Paris, 1950 (Le baiser de l'hôtel de ville), gelatină de argint, 18 X 24 cm, Agenția Rapho/Focus
Portret (privat)
WILLIAM EGGLESTON
Fără titlu, 1980, imprimeu prin transfer de vopsea, 40,6x51 cm, colecția artistului
Portret de Winston Eggleston
ALFRED EISENSTAEDT
The Dirigible Graf Zeppelin Being Repaired Over the South Atlantic on a Flight to Rio de Janeiro, 1934, gelatin silver, 28 x 35,2 cm , Rheinisches Landesmuseum, Bonn Portrait (Londra, 1932, anonim)
ED VAN DER ELSKEN
Durban; Africa de Sud, 1959-60, gelatină de argint (de epocă), 23,9x30,2 cm, Muséum Ludwig, Köln, ML/F 1977/255, Gruber Collection
Portrait (1990) de Paul Levitton
TOUHAMI ENNADRE
Mâini, 1978, gelatină de argint, 150X 130 cm, colecția artistului
Trance, 1993-95, gelatină de argint, 150x150cm, colecția artistului
Portret (privat)
HUGO ERFURTH
Otto Dix cu pensula, 1929, imprimeu cu pigment de ulei, 47 x 37,5 cm, Rheinisches Landesmuseum, Bonn
Scriitorul austriac Franz Blei, 1914 (Scriitorul austriac Franz Blei), imprimeu cu pigment în ulei, 28 x 19 cm, Münchner Stadtmuseum, München
Portret (1940) de L. Fritz Gruber
WALKER EVANS
Bud Fields and His Family, Haie County, Alabama, 1936, gelatină de argint, 35,5 x 28 cm, Münchner Stadtmuseum, München
Subway Portrait, New York, 1938-40, gelatină de argint, 11 x 13 cm
Portret (1971) de Arnold Crane
ANDREAS FEININGER
Hudson River Waterfront, New York, 1942, gelatină de argint, 61 x 50,8 cm, Institutul pentru Schimb Cultural, Tübingen
Portret (1997) de Volker Hinz, Hamburg, Institutul pentru Schimb Cultural, Tübingen
PRIETENA GISELE
Virginia Woolf, 1939, imprimeu prin transfer de vopsea, 40 x 30 cm, Agenția Nina Beskow, Paris André Gide sub masca de moarte a lui Leopardi în apartamentul său din Rue Vanneau, Paris, 1939 (André Gide tinter der Totenmaske von Leopardi în seiner Wohnung rue Vanneau, Paris), imprimare cu transfer de vopsea, 40 x 30 cm, Agenția Nina Beskow, Autoportret Paris
LEE FRIEDLANDER
Galax, Virginia, 1962, gelatină de argint, 28 x 35,6 cm, Fraenkel Gallery, New York Self-Portrait (1969), Muzeul de Artă Modernă din San Francisco
MARIO GIACOMELLI
I Hâve N0 Hands to Caress My Face, 1961—63 (Io non ho mani che mi accarezzino il volto), gelatină de argint, 39 x 30 cm, colecția artistului

Scanno, 1957, gelatină de argint, 29,5 x 38 cm, colecția artistului
Portret de Paolo Mengucci
RALPH GIBSON
Infanta, 1987, 22 x 15,8 cm, Ralph Gibson, Lustrum Press
In situ, 1988, Ralph Gibson, Lustrum Press Portrait (1998) de Lesley Loudon
NAN GOLDIN
Jimmy Paulette și Tabbool în baie, NYC, Cibachrome, 75 x 100 cm, Nan Goldin Studio, New York
Portret de Christine Frenzl
ERNST HAAS
Homecoming Prisoners, Viena, 1947 (Kriegs-heimkehrer, Wien) gelatină de argint (de epocă), 18 x 12 cm, Muséum Ludwig, Köln, Stiftung, Gruber, ML/F 1983/122
New York, 1966, gelatină de argint
Portret (München, 1948, anonim)
ROBERT HAUSSER
JR. 5–9–70, 1970, gelatină de argint, 50x60cm, colecția artistului
Bicyclist, 1953 (Radfahrer), gelatină de argint, 50 x 55 cm, colecția artistului, WVZ 53-4 Autoportret (privat)
HEINZ HAJEK-HALKE
Nud alb-negru, 1936 (Schwarz-weisser Akt), gelatină de argint (tipărire c. 1977), 50x60 cm, moșia lui Heinz Hajek-Halke/Michael Ruetz, Berlin
Eva-Chançon, c. 1932, gelatină de argint, Galerie Bodo Niemann, Berlin
Portret prin amabilitatea lui Michael Ruetz, Berlin
LEWIS W. HINE
Sunday N oon, Some of the News boy s Returning Sunday Papers, Hartford, Connecticut, martie 1909, gelatină de argint (de epocă), 11,5X 16,6 cm, Colecția Dietmar Siegert, Portret München (1935, anonim), prin amabilitatea George George Eastman House, Rochester, New York
DAVID HOCKNEY
The Skater, New York, decembrie 1982, Polaroids, 66 x 49,5 cm
Portret de Reinhold Misselbeck, Colecția Herbert Locher
HORST P. HORST
Corset Mainbacher, Paris, 1939, gelatină de argint, 24,2 x 19,2 cm, Muséum Ludwig, Köln,
Fundația Gruber, ML/F 1984/66
Stili Ufe, 1937, gelatină de argint, 35,2 x 27,5 cm, Muséum Ludwig, Köln, Stiftung R. Wick, MF/F 1992/175
Portret, © 1991, Martin Hugo Maximilian Schreiber
LOTTE JACOBI
Kdthe Kollwitz, 1929, gelatină de argint (de epocă), 34 x 25,6 cm, Colecția Dietmar Siegert, München
Fată, Berlin, c. 1930, gelatină de argint, 20,6 x 15,8 cm, Colecția Fotografică, Muzeu
Folkwang, Essen, inv. N0. 1627/82 Autoportret, Muzeul orașului München, Munchen
ANDRE KERTESZ
The Fork, 1928 (La fourchette, Paris), gelatină de argint (de epocă), 19,4 x 24 cm, Muséum Ludwig, Köln, ML/F 1977/381, Colecția Gruber
S w immer Under Water, 1917 (Nager sous l'eau, Esztergom, Ungaria), gelatină de argint (tipărire c. i960), 19 x 24,7 cm, Muzeul Ludwig, Köln, ML/F 1977/394, Colecția Gruber
Portret (1930, anonim)

Heads, New York, 1954, gelatină și ver,

30 X 24 cm, Magnum Photos
Portret de Bjorn Rantil
ALBERTO KORDA
Che Guevara, i960, gelatină de argint, 30 x 40 cm Quijote Atop a Lamppost, Havana, 1959 {El Quijote beyond Farola, La Habana), gelatină de argint, 40x30 cm, Colecția Wolfgang Smuda, München
Profil (anonim)
JOSEF KOUDELKA
Cehoslovacia, 1968, gelatină de argint,
18 X 24 cm, Magnum Photos
DOROTHEA LANGE
Migrant Mother, Nipomo, California, 1936, gelatină de argint (tipărire c. 1950), 32,8 x 26,1 cm, Muséum Ludwig, Köln, ML/F 1977/442, Colecția Gruber
Field Hands pe o plantație de bumbac, Greene
County, Georgia, 1937, gelatină de argint, Biblioteca Congresului, Washington
Portret (1955) de Paul S. Taylor
JACQUES-HENRI LARTIGUE
Marele Premiu al Automobile Club of France, 1912, gelatină de argint (de epocă), 20,8 x 28,7 cm, Muséum Ludwig, Köln, MF/F 1977/431, Colecția Gruber
Portret de Eric Brissaud
HELEN LEVITT
New York, c. 1940, gelatină de argint, 27,9 x
35,6 cm, Laurence Miller Gallery, New York
Autoportret (1944/45), © Helen Levitt
SALLY MANN
Emmett, Jessie și Virginia, 1989, gelatină de argint, 20,3 x 25,4 cm, Edwynn Houk Gallery Untitled, Virginia, 1992, 20,3x25,4 cm, Edwynn Houk Gallery
Portret (1992), © Jessie și Virginia Mann
ROBERT MAPPLETHORPE
Untitled (Male Nude), 1981, gelatină de argint, 38. ix 38.5 cm, Muséum Ludwig, Köln, împrumutat permanent de la Jeane von Oppenheim, ML/F Dep. 1989/209
Portret de Mark Thompson
VA MCBRIDE
Suprapopulare, 1968, gelatină de argint, 26,7x40,5 cm, Muséum Ludwig, Köln, Stiftung Uwe Scheid, ML/F 1995/122
JOËL MEYEROWITZ
Vivian, 1980, imprimat pe Ektacolor RC,
27,9x 35,6 cm (format hârtie), Joël Meyerowitz Studio, New York
Portret de Ariel Meyerowitz
198
Coney Island Bather, New York, 1939-41, gelatină de argint, 34,5 x 27,2 cm, National Gallery of Canada, Ottawa
Running Legs, Fifth Avenue, New York, 1940-41, gelatină de argint, 49,4 x 39,4 cm, National Gallery of Canada, Ottawa
Portret de Imogen Cunningham, © Imogen Cunningham Trust, Berkeley
TINA MODOTTI
Demonstrația muncitorilor, Mexic, 1 mai 1929, platină, 20,5 x 18 cm
Mâinile muncitorilor, 1926, platină
Portret (1924) de Edward Weston, © Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents
LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY

Autoportret, Fotogramă, 1926, imprimeu bromur, 23. ix 17,6 cm, Fotografische Sammlung, Muséum Folkwang, Essen, Inv. N0. 100-73/3
Portret (anonim)
STEFAN MOISE
Self in the Mirror-—Ernst Bloch and Hans Mayer, 6 august 1963 („Selbst im Spiegel"— Ernst Bloch und Hans Mayer, Tübingen), gelatină de argint, 30 x 40 cm, colecția artistului Childand Cat with Chinese Animal Masks, Ammersee, Bavaria, 1965 (Copil și pisică domestică cu măști de animale chinezești, Ammersee, Bavaria), gelatină de argint, 30 x40 cm, colecția artistului
Autoportret, colecția artistului
MARTIN MUNKACSI
Băieți pe malul lacului Tanganyika, 1931 (Néger Fiúk A Tanganyika-Tô—Partjàn), gelatină de argint, 30,5 x 23,3 cm, Colecția FC Gundlach
Unele Robert's Poor Being Being Served Pranz, 1926 (Robert Bac si Szegényei Ebédet Kapnak), gelatina de argint, 23,2 x 29 cm
Portret (anonim), © Joan Munkácsi, prin amabilitatea Howard Greenberg Gallery, New York
ARNOLD NEWMAN
Max Ernst, 1942, gelatină de argint (de epocă),
24,4 x 19, i cm, Muséum Ludwig, Köln, ML/F 1977/554, Colecția Gruber
Igor Stravinsky, 1946, gelatină de argint, 18,3 x
34,4 cm, Muséum Ludwig, Köln, ML/F 1977/557, Colecția Gruber
HELMUT NEWTON
They're Corning1, 1981, gelatină de argint (tipărire c. 1983), 22,4 x 22,8 cm, Muséum Ludwig, Köln, Stiftung Gruber, ML/F 1984/13 Arielle After a Haircut, 1982, gelatină de argint Portret (privat)
PAUL OUTTERBRIDGE, JR.
Duș pentru Mademoiselle, c. 1937
Ide Collar, 1922, platină
GORDON PAR KS
Ethel Shariff în Chicago, 1963, gelatină de argint Muhammad Ali, 1970, gelatină de argint
Portret (privat)
MARTIN PARR
Sedlescombe, din Think of England, 1996-2000, c-print, Magnum Photos
Weymouth, Dorset, din Think of England, 1996-2000, c-print, Magnum Photos
Portret de un fotograf de studio necunoscut, colecția lui Martin Parr
IRVING PENN
Pablo Ricasso, 1957, gelatină de argint (de epocă), 34·1 x 34-1 cm' Muséum Ludwig, Köln, ML/F 1977/591, Colecția Gruber
Portret de Bjorn Rantil
WALTER PETERHANS
Portretul iubitului, 1929 (Bildnis der Geliebten), gelatină de argint, 38,6x46,0 cm, Bauhaus-Archiv, Berlin, Inv. 7217 Pythagoreian Paradigm, 1929 (Pythagoreischer Lehrsatz), gelatină de argint
Portret (Berlin, 1927) de Grete Stern, Bauhaus-Arhiv, Berlin
ELIOT PORTER
Pool in a Brook, Pond Brook, New Hampshire, 1953, imprimare cu transfer de vopsea, 25,4x20,3 cm, Amon Carter Museum, Fort Worth, Texas
Sculptured Rock, House Rock Canyon, Grand Canyon, Arizona, 13 iunie 1967 Portret (1957) de Ellen Auerbach
MAN RAY
Kiki Le Violon d'Ingres, 1924, gelatină de argint (tipărire c. 1965), 38,6 x 30 cm, Muséum Ludwig, Köln, ML/F 1977/648, Colecția Gruber

Rayograph—Lee Miller (din seria Electricité), 1931, fotogravură, 26x20,5 cm, Colecția Dietmar Siegert, München
Portret de Imogen Cunningham, © Imogen Cunningham Trust, Berkeley
ALBERT RENGER-PATZSCH
Lemn de fag, 1936 (Buchenwald), gelatină de argint, 40 x 30 cm, Colecția Ann și Jürgen Wilde, Köln
Fabrica de mină „Katharina” din Essen, 1954, (Zeche „Katharina” din Essen), gelatină de argint (de epocă),
22,4 x 14,3 cm, Muséum Ludwig, Köln, ML/F 1993/112, Gruber Collection
Portrait (1959) de Sabine Renger
Somersailt, 1936, gelatină de argint (tipărire c. 195°), 40,5 x 27 cm, Muséum Ludwig, Köln, ML/F 1978/1110, Gruber Collection Trumpet-Playing Pioneer, 1930, gelatină de argint (tipărire c. 1950), 37 x 29,5 cm, Muséum Ludwig, Köln, ML/F 1978/1065, Colecția Gruber
Autoportret (1931)
WILLY RO N IS
Le petit parisien, 1952, gelatină de argint, colecția fotografului
Grevă la Citroën, Paris, 1938, gelatină de argint, colecția fotografului
SABASTIÂO SALGADO
Fight Between a Serra Pelada Mineworker and a Policeman, Para, Brazilia, 1986 (Disputa între lucrătorii minei de aur Serra Pelada și un membru al poliției militare a faraonului, Brazilia), gelatină de argint, 23,6 x 30 cm, MagnumPhotos
Portret de Bjorn Rantil
ERICH SALOMON
Oh, voilà! Le roi des indiscrets (It's that Salomon Again), Paris, 1931, gelatină de argint, 18 x 24 cm, Bildarchiv Preussischer Kulturbe-sitz, Berlin
Sesiunea de noapte a miniștrilor germani și francezi la Conferința datoriilor de război de la Haga, ianuarie 1930, gelatină de argint (tipărire c. 1955)' 27·8 x 36 cm, Muséum Ludwig, Köln, ML/F 1977/685 , Gruber Collection Portrait (c. 1930, anonim)
AUGUST SANDER
Young F armer s in Their Sunday Best, Wester-wald, 1913 (Jungbauern im Sonntagsstaat, Westerwald), gelatină de argint (tipărită c. 1950), 30,4x20,5 cm, Muséum Ludwig, Köln, ML/F 1977/705 , Gruber Collection
Baker, 1928 (Konditormeister), gelatină de argint, 29,9 x 21,0 cm, Münchner Stadtmuseum, München
Portret de Chargesheimer, prin amabilitatea colecției de fotografii a Muséum Ludwig, Köln
DAVID SEYMOUR
A Hand Grenade Attack, Spania, 1936, gelatină de argint, 20x 25,3 cm, Magnum Photos Portrait (anonim)
CIN DY SH E RMA N
Untitled Film Stili, #21, 1978, gelatină de argint, 20,3 x 25,4 cm, Metro Pictures, New York
Twist, 1965, gelatină de argint, 50x60 cm, colecție privată
Dance Party, 1972, gelatină de argint, 50 x60 cm, colecție privată
Portret (anonim)
EUGENE SMITH
The Wake, 1950, gelatină de argint, 22,2x33,1 cm, Centrul pentru Fotografie Creativă, Universitatea din Arizona, Portret Tucson (Africa, 1954) de Ne ville Grant, © Prin amabilitatea Centrului pentru Fotografie Creativă, Arizona
EDWARD STEICHEN

Richard Strauss, 1904, bicromat de gumă (de epocă, 33,5x21,8 cm,
Colecția Dietmar Siegert, München
Char lie Chaplin, 1931, bromură (de epocă),
25 x 19,8 cm, Muséum Ludwig, Köln, ML/F 1977/790, Colecția Gruber
Portret de Lotte Jacobi, Münchner Stadtmuseum, Munchen, © Colecția
Lotte Jacobi, Universitatea din New Hampshire
OTTO STEINERT
Piciorul pietonului, Paris, 1950 (Ein-Fuss-Gdnger), gelatină de argint
(de epocă), 28,7 x 40 cm, Muséum Ludwig, Köln, ML/F 1977/818, Colecția
Gruber
Camival pentru copii, 1971 (Kinderkarneval), imprimeu bromur (de
epocă), 30 x 39,5 cm, Colecția de fotografii, Muséum Folkwang, Essen,
Inv. N0. 65/129
Portret de Lotte Jacobi, Münchner Stadtmuseum, München, © Colecția
Lotte Jacobi,
Universitatea din New Hampshire
ALFRED STIEGLITZ
Steerage, 1907, imprimare clorură (de epocă),
11 x 9,2 cm, Colecția Alfred Stieglitz,
Institutul de Artă din Chicago
Expoziție în galeria 291, New York, 1915 Portret de Lotte Jacobi,
Münchner Stadtmuseum, Munchen, © Colecția Lotte Jacobi, Universitatea
din New Hampshire
PAUL ȘTRAND
Familia, Luzzara, Italia, 1953, gelatină de argint, 24 x 30 cm, Arhiva
Paul Ștrand, Fundația Aperture
Portret de Hazel Kingsbury
JOSEE sud к
O plimbare în grădina magică, 1954 59 (Procházkapo kouzelné zahrádee),
18 x 24 cm, Muzeul de Arte și Meserii, Praga, Inv. UPM GF-32.202
Trandafiri, 1956, gelatină de argint (de epocă), 29,3 x 24 cm, Colecția
Dietmar Siegert, Autoportret München (probabil 1914)
Reichstag, 1945, gelatină de argint, 49 x 39 cm, Anna Bibicheva-
Tschaldey, Moscova
Marea Războiului, Oceanul Arctic, 1941, gelatină de argint, 28,2 x 40
cm, Anna Bibicheva-Tschaldey, Moscova
Portret (privat)
și MB o
Ultima ofertă—În profil, 1928 (Das neueste Angebot en profil), gelatină
de argint, 23,6x 17,7 cm, colecție privată Ruth. Her Hand, 1927 (Ruth.
Die Hand), gelatină de argint, 22,4 x 16,8 cm, colecție privată Self-
Portrait (1952), imprimeu de la Lothar Schnepf, Köln
JEFE WALL
O rafală bruscă de vânt (după Hokusai), 1993, transparență mare pe
lightbox, 229 x 377 cm, Tate Gallery, Londra
w E EG EE
The Critic, New York, 1943, gelatină de argint (de epocă), 27,7 x 35,3
cm, Sprengel Muséum, Hanovra, împrumutat permanent din Colecția Ann și
Jürgen Wilde
Iubitorii de filme, c. 1940, fotografie în infraroșu, gelatină de
argint (de epocă), 27 x 34,5 cm, Colecția Dietmar Siegert, München
Portret cu S peed Graphie (1942, anonim)
EDWARD WESTON
Oceano, 1936, gelatină de argint, 19,2 x 24 cm, Münchner Stadtmuseum,
München
Frunză de varză, 1931, gelatină de argint, 18 x 23 cm, Colecția Lane

Portret (c. 1920, anonim, atribuit lui Johan Hagemeyer), © Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents
GARRY WINOGRAND
Fără titlu, 1950, gelatină de argint, 26,2x33,7 cm, Centrul pentru Fotografie Creativă, Universitatea din Arizona, Tucson
Portret (1952) de Ed Feingersh
LUPI
Untitled, nd, gelatină de argint
Autoportret, nd, gelatină de argint
HEINRICH ZULE
Nine Boys Practicing Handstands, înainte de 1900 (Neun Jungen ilben Handstand), gelatină de argint, 20,7x26,2 cm, Berlinische Galerie, Berlin Cobbler Shop, 1899 (Schusterwerkstatt), gelatină de argint, 8,9 x 11,1 cm, Berlinische Galerie, Berlin
Portret de H.-J. Preetz-Zille
199

Paul Șstrand; Josef Sudek de Anna Fárová; Yevgeny A. Tschaldey de Anna Bibiceva-Tschaldey; Umbo de Phyllis Umbehr/Kicken, Berlin; Edward Weston de la Centrul pentru Fotografie Creativă, Arizona Board of Regents; Garry Winogrand de The Estate of Garry Winogrand, prin amabilitatea Fraenkel Gallery, San Francisco; Heinrich Zille de către moștenitorii lui Heinrich Zille, Bremervorde.
Heinz Hajek-Halke, William Klein, Will McBride, Sebastião Salgado de Focus; Margaret Bourke-White, Alfred Eisenstaedt, Ernst Haas, Arnold Newman, Weegee de Getty Images; René Burri, Robert Capa, Joseph Koudelka, Martin Parr, David Seymour de Magnum Photos, Paris; Robert Adams, Lee Friedlander prin amabilitatea Fraenkel Gallery, San Francisco; Edouard Bou bat, Robert Doisneau, Willy Ronis de la Agenția Rapho, Focus; Herbert Bayer, Hugo Erfurth, Alberto Korda, Laszlo Moholy-Nagy, Alexander Rodchenko, Alfred Stieglitz, Wols de VG Bild-Kunst, Bonn 2005; John Deakin, Irving Penn de Vogue © Condé Nast Publications Ltd.
Drepturile pentru portretele de format mic ale fotografilor pot fi găsite în Lista de ilustrații (p. 196).
Printurile și foliile transparente ale fotografiilor din colecția Muséum Ludwig au fost furnizate de Rheinisches Büdarchiv.
í
•   ·· ·4·...·.^.·· .4...· β.·*.. I·'*·' ■';.· '.·...··'·44 'I* '
•   Aproximativ 160 de capodopere ale a peste 90 de fotografi din 1900 până în 2000
4   ' * .· ·“ ·.· ... · · .*.·...·
•   O colecție invalidabilă a celor mai puternice și în mișcare imagini ale secolului
•   Fotografii emoționante, născute din moment dar de o calitate durabilă, care surprind
istoria, soarta, visele și speranțele care au definit secolul al XX-lea
•   .·'· . *· V.*···-.··.· ^··-'.··■'·
•   O călătorie fascinantă către cele mai mari orașe și cele mai îndepărtate peisaje din America de Nord și de Sud, Europa, Asia și Africa
•   Texte concise ale unor autori recunoscuți internațional^, cu schițe biografice informative și portrete ale fotografilor